
Feministiske implikasjoner i Amelia Jones' kunsthistoriske metode

Masteroppgave i Kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie
og klassiske språk, Universitetet i Oslo våren 2009
Veileder: Professor, fil. Dr. Lena Liepe

Nina Sundbeck-Arnäs Kaasa



Forord

Some models of art practice, art theory, art criticism or history,
[...] might inspire you, open up your mind, transform your
consciousness, and prompt you to think about the world
differently.¹

Motivert av et ønske om å undersøke hvordan estetiske interesser kan forsvares politisk og moralsk fremsto en undersøkelse av feministisk kunsthistorisk metode som et egnet utgangspunkt. Noen av Amelia Jones' tekster hadde jeg gjort meg kjent med gjennom master kurset "Kunst 1950-2000" ved Universitetet i Oslo. Mitt inntrykk er at hun er en sentral aktør innenfor det akademiske kunstfeltet. Dette fikk jeg således bekreftet i Stockholm under en konferanse ved Moderne Museet i februar 2008 hvor hun sammen med en rekke andre profilerte aktører drøftet feminismens betydning innenfor kunstfeltet i dag.

Til tross for stoffets vanskelighetsgrad og noen praktiske bekymringer underveis sitter jeg nå med en masteroppgave som er klar til å leveres. Jeg vil rette en spesiell takk til Hilde Stenseng for at hun påtok seg oppgaven med å luke bort "svorsken", Cathrine Skjelnes for hennes nøyaktige korrekturlesning og språkråd, og Ingeborg Winderen Owesen for tips og forslag angående litteratur. Venner på lesesalen som har bidratt til luftige avbrekk har på sin måte vært stimulerende faktorer i masterstudiet. Aller mest er det Lena Liepe som veileder i oppgavens siste fase som har gjort inntrykk på meg. Hennes støtte, oppmuntring og velvillige innsats styrket min tro på dette prosjektet og min evne til å fullføre.

Nina Sundbeck-Arnäs Kaasa

Oslo, 11. Mai 2009

¹ Katy Deepwell, "Feminist models: Now and in the future", *It's time for action (There's no option): About feminism*, 190-208. Red. Heike Munder, (Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst Zurich and Jrp/Ringier, 2007), 190.

Innholdsfortegnelse

FORORD

1. INNLEDNING	1
Oppgavens objekt	1
Metodologisk strategi som feministisk kritikk	3
Amelia Jones	9
Mål med oppgaven	10
2. AMELIA JONES' METODE	11
Betrakteren	12
Kunstneren	15
Kunstobjektet	19
Diskursen	21
Kropp og identitet som teoretiske konstruksjoner	29
3. MED FOKUS PÅ KROPP OG FEMININITET	32
Kunst, kropp og femininitet	32
Femininitet som feminismens subjekt	34
Fenomenologisk nærvær og sensibilitet	36
Nettverksstrukturer	40
Språket	45
Feminisme som postmoderne kritikk	47
4. TVERRFAGLIG TEORI SOM MIDDEL TIL FEMINISTISK KRITIKK	51
Utstillingen <i>Difference: On representation and sexuality</i> (1984)	51
Teori som modell for feministisk kritikk	56
Teori — et spørsmål om teknikk	57
Utvidelse av feminismens subjekt	60
Teori som praksis	62
Innvendninger til teori	65

Dekonstruksjon.....	67
5. OPPSUMMERING OG AVSLUTTENDE KONKLUSJON.....	70
Feminismens fortsettelse	72
“Parafeminisme”	73
LISTE OVER ILLUSTRASJONER MED KILDEHENVISNINGER.....	I
LITTERATURLISTE.....	IV
SAMMENDRAG	X

1. Innledning

[...] the significance of Amelia Jones's *Body Art: Performing the subject* cannot be overstated. *Body Art* is a book that is long overdue, and one that I suspect will drastically change the field of feminist art history [...].²

Jones, a proper postmodernist, proffers her readings as "performances." If this claim is true, it is only as a reiteration of academic institutional practice. [...]. There is no "touch" in the writing, which extends no invitation for exchange.³

Som feministisk strategi møtte den amerikanske kunsthistorikeren Amelia Jones' bok "Body art: Performing the subject" blandede tilbakemeldinger når den kom i 1998. På den ene siden ble den hyllet som et innovativt bidrag til feministisk kunsthistorie og forskning, mens andre har kritisert hennes metode som en strategi som undergraver feminismens fremste mål — å bygge ned og motarbeide makthierarkier. Med utgangspunkt i bokens siste kapittel "Dispersed subjects and the demise of the 'individual': 1990s bodies in art" vil jeg undersøke holdbarheten av disse påstand. Det betyr at min oppgave er å granske Jones' kunsthistoriske metode med fokus på tekstens feministiske implikasjoner og diskutere dem i forhold til etablerte begrep om feministisk praksis og teori innenfor kunstfeltet. I de påfølgende avsnittene har jeg til hensikt å utdype denne problemstillingen.

Oppgavens objekt

Jones' tekst er basert på bokens overordnede tese om at kroppsorientert kunst som Hans Namuths fotografier av Jackson Pollock i "drippaint" action fra 1950-årene, Ana Mendieta og Carolee Schneemanns "performance art" fra 1960-årene, Hannah Wilkes og Vito Acconci's "body art" prosjekt fra 1970 - og 80-årene og en rekke eksperimentelle kunstprosjekt i 1990-årene på ulike måter iscenesetter det postmoderne subjektet og subjektivitet som kroppsliggjort og performativt.

²Jennie Klein, "Keeping up with the Jones's", *Paj: A journal of performance and art* 21, nr. 2 (mai, 1999), 117.

³ Ann Daly, bok omtale uten tittel, i *The drama review* 44, nr. 2 (sommeren, 2000), 154.

Termen performativ kommer av det engelske verbet “to perform” som betyr å agere eller handle, mens begrepet performativitet har sin kilde i lingvisten og språkforskeren J.L. Austins skille mellom konstitutive og performative ytringer.⁴ Performative ytringer viser til påstand som samtidig utfører en handling som for eksempel, “jeg døper”, “jeg elsker” o.l.⁵ På tilsvarende vis, men i omvendt forstand er kunstprosjektene Jones undersøker å forstå som handlinger eller strategier som iscenesetter samtidens ideer om det postmoderne subjektet og dets egenskaper som kroppsliggjort snarer enn universelt, enhetlig og ren bevissthet.

Kunstnere som har en sentral plass i teksten “Dispersed subjects and the demise of the ‘individual’: 1990s bodies in art” er Gary Hill, James Luna, Maureen Connor, Laurie Andersen, Lyle Ashton Harris, Laura Aguilar, Orlan og Bob Flanagan. Dette er kunstnere som arbeider med totalt forskjellige medier, og representerer ulike politiske og sosiale forutsetninger med hensyn til kjønn, seksualitet, rase, klasse og etnisk tilhørighet. Forstått som performative kunstprosjekt leser Jones deres arbeider som et motstykke til hvordan subjektet artikuleres i samtiden, som hun mener er preget av økende urbanisering, teknologisk utvikling og nye måter å kommunisere på.⁶ Ifølge Jones vitner denne historiske situasjonen ikke bare om at subjektet som enhetlig, universell og mental kategori oppløses, men også at det partikulariseres i den grad at det ikke lenger er mulig å gripe med etablerte identitetskategorier:

This technosubject is [...] intimately connected to the multiplicitous subjectivities put into play by movements critiquing the modernist “individual”; it is embodied yet multiple and insistently *particularized* according to various shifting coordinates of identity that specify its cultural positioning (positioning that is never stable or determinable in advance but that has particular meanings from moment to moment).⁷

Deres kunstprosjekt, som Jones sorterer under den løse betegnelsen “body oriented practices”, indikerer at kroppen og kunstnerens prosjekt snarere spiller rollen som et erfaringsmessig og konseptuelt grensesnitt enn som påkrevd medium i samsvar med en idé om “performance art”:

⁴ John L. Austin lanserte begrepet “performatives” i forbindelse med en forelesningsrekke ved Harvard University så tidlig som i 1955, men begrepet ble først i boken *How to do things with words*, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962).

⁵ Austin, *How to do things with words*, 5.

⁶ Amelia Jones, *Body art: Performing the subject*, University of Minnesota Press, 1998, 198.

⁷ Jones, *Body art*, 204.

[...] the 1990s work often involves complex strategies relating to the body (fragmenting it, symbolising it, rendering it through highly distorting technologies of representation) that justify discussing the work as oriented toward, but not necessarily including, the artist's own body.⁸

I boken *Performance: live art since the 60s* (1998) lanserer Rose Lee Goldberg, i motsetning til Jones, et begrep om "performance art" som en bestemt kunstform.⁹ Hun kartlegger "performance art" med utgangspunkt i John Cages "event" ved Black Mountain College i 1952 med referanser tilbake til futurismen, dada og surrealistisk performance på 1910- og 20-tallet. Goldberg beskriver dette som bevegelser som kulminerer i "events" organisert av grupperinger som "Judson dance theater", "The living theater", "Happening" og "Fluxus events" på 1950- og 60-tallet. Med utgangspunkt i denne lineære historieforståelsen posisjonerer hun "body art", "performance art" og annen kroppsorientert kunst fra 1970, 80- og 90-årene som en videreføring av disse hendelser. I motsetning til Goldberg, som organiserer "performance art" innenfor rammene av kunsthistoriske stilbegrep posisjonerer Jones "body oriented practices" som et symptom eller eksempel på en samtidig kultur og sosial praksis hvor den kartesianske ideen om subjektet som universelt og uavhengig suksessivt oppløses. Dette peker til en situasjon hvor det forutsigbare og kjente må vike for splittelse, mangfold og fremmedgjøring. Det er denne oppløsningen av etablerte verdier i samtiden, iscenesatt via teknologi, politikk og sosial praksis som Jones identifiserer som en performativ funksjon via "body oriented practices".

Jeg vil undersøke med hvilke teoretiske og praktiske midler Jones strukturerer dette performative forholdet mellom kunstverket og en samtidig kontekst. Men jeg vil også undersøke hvilke roller og egenskaper hun tilskriver selve kunstobjektet, kunstneren og betrakteren i denne sammenhengen. Et gjennomgående spørsmål i kapittel 2 er hvordan disse momentene kan tilskrives feministiske implikasjoner.

Metodologisk strategi som feministisk kritikk

Anna Lena Lindberg påpeker innledningsvis i sin bok *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser* (2000) at feminisme definerer "ett kritisk perspektiv, ett sätt att förhålla sig" snarere enn en metode.¹⁰ I samsvar med Jones' teori om det postmoderne subjektets

⁸ Jones, *Body art*, 314, n9.

⁹ Rose Lee Goldberg, *Performance art from futurism to present*, 3. utg. (London: Thames and Hudson, 2001).

¹⁰ Anna Lena Lindberg, *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, (Stockholm: Nordstedts Epan, 2000), 15.

performativitet vil jeg imidlertid forutsette at Jones manifesterer sine feministiske holdninger både via valg av teori, forskningsobjekt/subjekt, tematikk og forskningsstrategi og måten hun organiserer forholdet mellom disse momentene på. Med utgangspunkt i denne hypotesen er min problemstilling rettet mot å klarlegge de feministiske implikasjonene basert på disse premissene.

Hva er så feminisme? Den norske kjønnsforskeren Beatrice Halsaa mener feminisme, forstått som ideologi, “kretser om noen grunnleggende spørsmål vedrørende maktforhold, likheter og forskjeller mellom kjønn”.¹¹ Disse ideene oppsto i kjølvannet av den franske revolusjonen, som en reaksjon på at *kvinnen* ble frarøvet *menneskets* grunnleggende rettigheter.¹² Det erkjennelsesmessige grunnlaget for denne borgerrettsbevegelsen var at individet eller det juridiske subjektet ble forstått som et universelt, enhetlig og kjønnsnøytralt subjekt som øvet kontroll over sin egen vilje og bevissthet. Feministiske humanister har tradisjonelt sett avviket fra dette, i den forstand at de hevder at det bak subjektets tilsynelatende universalitet skjuler seg en kjønnsethet.¹³ I sitt essay “Fra kjønnsidentitet til nomadisk subjekt” påpeker Ellen Mortensen at disse ideene har sine grunnleggende forutsetninger i kristendommen, som følge av at kvinnen i tidlig middelalder ble tilskrevet sjel, og dermed “egen bevissthet og samvittighet samt evnen til å tenke og å utøve en selvstendig dømmekraft — om enn ikke på lik linje med mannen.”¹⁴ Ordet *feminist* ble første gangen brukt av Hubertine Auclert, en kvinne fra Kreta som ledet den organiserte kampen for kvinnelig stemmerett i Paris på 1880-tallet.¹⁵

I det innledende essayet til boken *Art and Feminism* (2001) hevder den amerikanske kunsthistorikeren Peggy Phelan at feminisme som kritikk av kunsthistorien oppsto blant kvinnelige kunstnere og kritikere i 1960-årene. Phelan ser ikke bare denne kritikken som et ledd i en samtidig kunstdiskurs og estetiske problemstillinger, men også som et symptom på omfattende identitetspolitiske oppbrudd, aksjonsbevegelser og universitetsopprør både i USA og Europa i 1960-årene: “Sparked by the Civil Rights and anti-war movements in the US and the student demonstrations in France, the women’s

¹¹ Beatrice Halsaa, “Kap. 7: Variasjoner over tema: Feminisme som teori”, *Hun og han: Kjønn i forskning og politikk*, red. av Harriet Holter, (Oslo: Pax forlag, 1996), 141.

¹² Halsaa, “Variasjoner over tema”, 141.

¹³ Ellen Mortensen, “Fra kjønnsidentitet til nomadisk subjekt”, *Normalitet og identitetsmakt i Norge*, red. av Siri Meyer og Thorvald Sirnes, (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1999), 170-171

¹⁴ Mortensen, “Fra kjønnsidentitet til nomadisk subjekt, 170.

¹⁵ Halsaa, “Variasjoner over tema”, 142.

liberation movement gave the first sustained momentum to the development of feminist art.”¹⁶ Siden den gangen har feministisk orienterte kunstteoretikere, -kritikere, og -historikere i likhet med feministisk forhørte kunstnerer, vært motivert av å synliggjøre, analysere og motvirke patriarkalske maktstrukturer innenfor kunstfeltet så vel som i samfunnet generelt.¹⁷

Etter å ha lest en del tekster om feminismens historiske utvikling innenfor kunstfeltet har jeg lagt merke til en tendens til å skille mellom to polariserende retninger blant feministiske aktører fra slutten av 1960-årene frem til 1990-årene. Et eksempel på denne tilbøyelighet er en problemstilling utformet av redaksjonsutvalget i det amerikanske kunstteoretiske tidsskriftet *October* i forbindelse med et temanummer dedikert feminisme, i 1995:

Recent feminist art and critical practices appear to moving in various different directions: While some artists and writers continue to develop ideas, arguments, and forms related to 1980s feminist theories focusing on psychoanalysis, a critique of Marxist and related political theories, and poststructuralist theories of cultural identity, others have forged a return to 1960s and ‘70s feminist practices centering on less mediated iconographic and performative use of the female body.¹⁸

Spørsmålet handlet om hvilke retninger feministisk kunst og kunstteoretisk praksis har tatt i 1990-årene. Inviterte kunstnere og teoretikere ble bedt om å diskutere sine egne prosjekt i forhold til det som beskrives som to forskjellige feministiske generasjoner — det vil si en innledende og kropporientert grasrotbevegelse i 1960- og 70-årene, kontra en teoretisk og konseptuell retning i 1980-årene.

Tanken om en “første” versus “andre” generasjon feministisk kritikk av kunsthistorien ble allerede i 1987 formulert og kartlagt av kunsthistorikerne Thalia Gouma-Petersen og Patricia Mathews i en omfattende artikkel, “The feminist critique of art history”, publisert i tidsskriftet *Art Bulletin*. Intensjonen var å kartlegge feministisk kritikk av kunsthistorien slik den har vist seg innenfor forskjellige sjangrer i kunstfeltet, i form av kunstkritikk, kunstpraksis og kunsthistorisk metode. Poenget er at Gouma-

¹⁶ Peggy Phelan, “Survey”, *Art and feminism*, red. av Helena Reckitt, (London: Phaidon Press, 2001), 19.

¹⁷ “Patriarki” viser til samfunn som er styrt av en *patriark*, det vil si samfunnets eldste mannlige innbygger, og hvor yngre menn, kvinner og barn er underkastet hans dominans og ledelse. Siden begynnelsen av 1900-tallet har feminister brukt termen for å referere til sosiale maktstrukturer utformet på menns premisser og hvor kvinner og kvinners behov blir undertrykket og motarbeidet. Jane Pilcher og Imelda Whelehan, *50 Key concepts in gender studies*, (London: Sage Publications Ltd. 2004), 93.

¹⁸ “Questions of feminism: 25 responses”, *October 71*, (Vinter, 1995), 5.

Petersen/Mathews i likhet med redaksjonsutvalget i *October* tegner et skille mellom 1960- og 70-årenes grasrotbevegelse og en mer teoretisk innstilt retning i 1980-årene:

First generation artists, critics, and art historians have been generally successful in exposing discrimination in the art world, advocating reforms, and giving contemporary and historical women artists wider exposure. Second generation feminists, instead of developing these issues, have taken a different perspective towards them, one that is often allied to issues important to critical Postmodernism. Their analysis has become more interdisciplinary, utilizing studies in literary poststructuralism, psychoanalysis, and semiotics, as well as political philosophies such as Marxism.¹⁹

Mens den første generasjonen feministisk kritikk av kunsthistorien fremstilles som kvinneorientert likestillingskamp, blir den andre generasjonen feministisk kritikk forbundet med poststrukturalistisk og tverrfaglig teori relatert til fagområder som psykoanalyse, film, litteratur og politiske ideologier — hvor *kjønn* fremstilles som *forskjellig* snarere enn i form av essensielle begrep om kvinner og kvinnelighet.

I et bidrag til antologien *A companion to contemporary art since 1945* kartlegger Laura Meyer så sent som i 2006 feministisk kunstpraksis og teori fra 1960 årene til og med 1990 årene med utgangspunkt i det hun beskriver som to polariserende retninger. I dette essayet, “Power and pleasure: Feminist art practice and theory in the United States and Britain” tegner Meyer, i likhet med Gouma-Petersen/Mathews et bilde av kvinneorienterte strategier som fokuserer på kropp og sensibilitet som uttrykk for kvinnelighet på kvinners premisser, versus en teoretisk orientert praksis opptatt av å legitimere feministisk kritikk innenfor rammene av poststrukturalistiske termer og produksjonsteknikker:

So-called anti-essentialist feminism, closely allied with poststructuralist linguistic theory and the philosophical critical strategy of deconstruction, reformulated the goals of feminist art point by point. In response to early feminists’ efforts to create positive images — or representations — of women, poststructuralist feminist such as Griselda Pollock and Lisa Tickner [...] emphasized the problems of representation itself.²⁰

Sett ut fra sin sammenheng i antologien *A companion to contemporary art since 1945* spiller Meyers tekst rollen som en tese om feministisk teori og kunstpraksis siden starten i 1960-årene. Meyer tar utgangspunkt i noen paradigmatiske eksempler i sin kronologiske redegjørelse for forholdet mellom en første og en andre generasjon feministisk teori og kunstpraksis. I tekstens siste del antyder hun imidlertid konturene av indre motsetninger

¹⁹ Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews, “The feminist critique of art history”, i *The Art Bulletin*, (sep, 1987), 346.

²⁰ Laura Meyer, “Power and pleasure: Feminist art practise and theory in the United States and Britain”, *A companion to contemporary art since 1945*, 317-342, red. av Amelia Jones, (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 319.

blant disse aktører med hensyn til spørsmål om rase, seksuell legning, klasse og etnisitet som slår sprekker i disse stringente teoriene om feministisk kritikk. På den måten signaliserer Meyers tekst at begreper om en første versus en andre generasjon feminister skjuler en form for variasjon og bredde som ikke kommer like klart til uttrykk i Gouma-Petersen/Mathews tekst.

Meyer gjør rede for feminismens første generasjon på bakgrunn av tre punkter. For det første er den en bevegelse orientert mot å synliggjøre positive bilder av kvinner og kvinners seksualitet. For det andre identifiserer hun en interesse for kvinnen som subjekt og kroppen som uttrykk for kvinnelig subjektivitet, og produksjonsteknikker og tematikk med konnotasjoner til kvinners åndelige og kreative historie. For det tredje peker hun på betydningen av disse tekster og kunstobjekt som politiske og solidariske ytringer i samarbeid med, og på vegne av, en politisk og kvinnesentrert bevegelse. Den andre generasjonen kunstpraksis og -kritikk blir strukturert som teoretiske innvendninger til disse strømningene. Basert på blant annet semiotikk, psykoanalytisk teori og marxistisk ideologi blir det hevdet at kvinnen og tegn på kvinnelighet opererer innenfor en patriarkalsk kultur som svarer til en symbolsk struktur hvor kvinnen *representerer* underlegenhet i forhold til menn, og derfor ikke vil oppfattes som tegn på styrke eller makt innenfor rammene av et patriarkalsk samfunn.²¹

Gouma-Petersen/Mathews har, i motsetning til Meyer, en ambisjon om å gi en uttømmende redegjørelse av feministisk kritikk av kunsthistorien. Forfatterne skiller ikke bare mellom en første og andre generasjon feministisk kritikk, men de tegner også geografiske distinksjoner mellom britiske og amerikanske feministiske kunsthistorikere, og feministisk kunstpraksis på den amerikanske østkysten kontra vestkysten. Britiske feminister fremstilles som mer politisk radikale og teoretisk orienterte enn sin amerikanske fagfeller, en tendens de forankrer i faget generelt.²² Mens kvinnelige kunstnere på den amerikanske østkysten fremstilles som politisk engasjerte i en kamp for like rettigheter med menn innenfor rammene av eksisterende kunstinstitusjoner og erkjennelsesteoretiske premisser, presenteres deres radikale motstykker på den amerikanske vestkysten som mer opptatt av å proklamere sine ulikheter og distanse i forhold til menn med hensyn til både en estetisk agenda, utdanning og

²¹ Meyer, "Power and Pleasure", 330.

²² Gouma-Peterson og Mathews, "The feminist critique of art history", 350.

institusjonspolitiske føringer.²³ Meyer problematiserer imidlertid denne geografiske distinksjonen ved å vise til Hannah Wilkes kunst som eksempel på en New York basert kunstner som i 1960- og 70-årene distanserer seg fra et maskulint kunstparadigme gjennom selviscenesettelse og anvendelse av former og symboler med konnotasjoner til kvinnekroppen.²⁴

Gouma-Petersen/Mathews tekst er fullspekket av referanser til og eksempler på feministisk kunst, kunsthistorisk praksis, kunstteori og -kritikk som underbygger deres argument. På dette viset kartlegger deres artikkel samtidig eksisterende litteratur innenfor disse områdene. Meyer på sin side går mer i dybden og baserer sin undersøkelse på *betydningen* av teori og praksis i en feministisk kontekst, ved hjelp av utvalgte eksempler. Bortsett fra dette undersøker begge tekstene to polariserende feministiske retninger ut fra samsvarende konsepter om feministisk praksis innenfor kunstfeltet.

I kapittel 3 og 4 har jeg til hensikt å diskutere feministiske moment ved Jones metode opp mot disse begge generasjoner — en politisk orientert grasrotbevegelse og en teoretisk og intellektuell retning. Dette vil skje i overensstemmelse med en oppfatning om at begrepene svarer til teoretiske konstruksjoner snarere enn uttømmende rekonstruksjoner av “virkeligheten”. Gjennom å synliggjøre at kvinnen som gjenstand for feminismens problemstillinger ikke svarte til en universell kategori har Meyer synliggjort dette faktum. I samsvar med hennes innstilling vil jeg forholde meg til disse begrep som etablerte holdninger til feministisk praksis og teori innenfor det kunsthistoriske arealet Jones virker innenfor i 1990 årene.

I overensstemmelse med den britiske kunstteoretikeren Irit Rogoff vil jeg ikke skille mellom kunstpraksis, -kritikk, -teori, -kuratering og -historisk praksis, men vurdere dem som potensielt sett likeverdige uttrykk for feministisk kritikk:

Kunstnerisk og teoretisk praksis er i dag uløselig knyttet sammen. Tidligere avgrensninger mellom produksjon og teoretisering, historisering og fremvisning, er for lenge siden oppløst. Kunstnerisk praksis er nå anerkjent som produksjon av kunnskap, og teoretiske og kuratoriske bestrebelser har fått en langt mer eksperimentell og oppfinnsom dimensjon. Det tidligere pragmatiske linkene, der et område “servet” et annet, har måttet vike for en forståelse av at vi står overfor felles kulturelle problemstillinger og utfordringer, og at vi sammen produserer kulturell innsikt.²⁵

²³ Gouma-Petersen og Mathews, “The feminist critique of art history”, 329.

²⁴ Meyer, “Power and Pleasure”, 329.

²⁵ Irit Rogoff, “Hva er en teoretiker?” (2003), overs. av Nina Denney Ness, i *Kunst og kultur* 88, nr. 2, (2005), 1.

Hypotetisk sett betyr det at aspekter ved Jones' metode kan sammenlignes med sider ved for eksempel den amerikanske kunstneren Judy Chicagos feministiske kunst eller utdanningsprosjekt, men også med momenter ved den britiske kunsthistorikeren Griselda Pollocks tekster eller kunsthistoriske undersøkelser.

Amelia Jones

Jones har sin bakgrunn fra Harvard University i Cambridge Massachusetts, Pennsylvania University og University of California, Los Angeles, der hun studerte kunsthistorie med fokus på modernismen og postmodernismen. I 1991 avsluttet hun sin Ph.d. med tittelen *The fashion of Duchamp: Authorship, gender and postmodernism*. Hun er i dag ansatt som professor ved det kunsthistoriske instituttet ved University of Manchester i Storbritannia. I en feministisk kontekst er Jones kanskje mest kjent for nykurateringen av Judy Chicagos installasjon *The Dinner party* (1979) ved UCLA/Armand Hammer Museum i 1996 — kalt *Judy Chicago's Dinner party in feminist art history*.

Jones er redaktør for antologiene *Performing the body/Performing the text* (1999),²⁶ *The artist body* (2000), *The feminism and visual culture reader* (2003) og *A companion to contemporary art since 1945* (2006). Hun har også skrevet fire bøker, blant dem *Body art: Performing the subject* (1998). Boken *Postmodernism and the engendering of Duchamp* (1994) er basert på hennes doktorgrad og problematiserer den postmoderne resepsjonen av Marcel Duchamp ut fra et kjønnet perspektiv. *Irrational modernism: A neurasthenic history of New York dada* (2004) supplerer den kanoniserte diskursen om dada-bevegelsen i New York i tiden rundt første verdenskrig. I lys av den tyske baronessen Elsa von Freytag-Loringhovens kunst og performance-arbeid trekker Jones frem aspekter som gir dada-bevegelsen en ny dimensjon som spiller på betydningene av kjønn ut fra samtidens historiske kontekst. *Self-image: Technology, representation, and the contemporary subject* (2006) handler om samtidskunst som tar i bruk høyteknologi som middel til selviscenesettelse. Jones videreutvikler her noen av de ideene som kommer til uttrykk i teksten som er gjenstand for min oppgave. Både hennes forfatterskap, kuratorvirksomhet så vel som andre prosjekter som for eksempel konferanser hun har vært initiativtakere til, vitner i mer eller mindre grad om politisk engasjement på vegne av det sosiale individ.

²⁶ Jones redigerte denne antologien i samarbeid med Andrew Stephenson.

Jeg kjenner ikke til at det er gjort noen omfattende undersøkelse av Jones' tekster eller feministiske teori — unntatt kortere bokomtaler. Jones' bok *Body art: Performing the subject* er imidlertid flittig brukt som referanse i henhold til tematikk orientert om samtidskunst og performativitet. Et eksempel er Nina Marie Haugens hovedfagsoppgave *Double Game: En undersøkelse av utvekslingene mellom Paul Auster og Sophie Calle* (2005) hvor hun leser Calles arbeid via Jones' begrep om *intersubjektivitet*. Jones har imidlertid selv skrevet om anvendelsen av Maurice Merleau-Pontys teori som middel til kunsthistorisk forskning i Margaret Iversen og Dana Arnolds bok *Art and thought* (2003).²⁷ I likhet med de fleste kunsthistoriske avhandlinger og tekster gjør Jones rede for det generelle teoretiske grunnlaget og metodologiske forutsetningene for sin tekst i bokens innledende kapittel. Disse premisser vil i noen grad kunne hjelpe meg å spore sammenhenger mellom Jones' strategiske handlinger og feministisk teori.

Mål med oppgaven

Min målsetning med denne oppgaven er å komme til en bevissthet om forholdet mellom Jones' teori, hennes metode og etablerte begrep om feministisk kritikk innenfor kunstfeltet. Jeg har ikke til hensikt å problematisere forholdet mellom en “første-” og “andre” generasjon feministisk kritikk, men å undersøke hvordan Jones kunsthistoriske strategi står i forhold til hver av disse ideer om feministisk praksis. Problemstillingen i denne oppgaven gjelder de feministiske implikasjonene i Jones metode og i hvilken grad de kan sorteres under et av disse etablerte begrep om feministisk kunst og kunsthistorisk praksis og teori. Slik jeg ser det åpner dette for en mulighet til å komme til nærmere innsikt om feminisme som kunstfaglig strategi og utvikling innenfor kunstfeltet

²⁷ Amelia Jones, “Meaning, identity, embodiment: The uses of Merleau-Ponty's phenomenology in art history”, *Art and thought*, red. av Dana Arnold og Margaret Iversen, 71-90, (Malden: Blackwell Publisher, 2003).

2. Amelia Jones' metode

Innledningsvis i teksten “Dispersed subjects and the demise of the ‘individual’: 1990s bodies in/as art” kartlegger Jones det postmoderne subjektets gestaltning i samtiden — forstått som totalt oppløst og partikularisert. Hennes prosjekt er å vise hvordan “body oriented practices”, som tekniske konstruksjoner, på ulike måter iscenesetter denne fragmenterte subjektforståelsen i form av kroppsliggjorte referanser. En kilde til forvirring er at hun i denne sammenhengen bruker termen “technologies of representation” som viser til høyteknologiske medier som foto, video og data — medier som forekommer ved de kunstprosjektene hun undersøker. Jeg mener at det kan bety at Jones sidestiller installasjoner, plastikkirurgiske inngrep, S/M praksis og poseringsstrategier som representasjonsteknologier på lik linje med for eksempel fotografier, videoopptak og CD-rom spill.

Den engelske termen “technology” oversettes til det norske ordet “teknologi”, som viser til læren om hvordan råstoffer bearbeides i håndverksmessige og industrielle prosesser.²⁸ Det vil si at “teknologi” dreier seg om *konstruksjonsprosesser* snarere enn om de ovennevnte medier. På norsk anvendes ofte begrepet *teknikk* som en betegnelse på kunstnerens spesifiserte arbeidsmetode eller medium, omsatt i termer som beskriver kunstnerens valg av strategi som for eksempel olje på lerret, performance, installasjon og lignende. I denne oppgaven vil jeg holde fast ved det norske ordet *teknikk* når jeg snakker om en kunstners organisering og spesifikke anvendelse av mediene mens jeg vil omtale for eksempel foto, video og satellittkommunikasjon som *teknologiske* medier.

Videre i teksten bruker Jones Gary Hills videoinstallasjon *In as much as it is always already taking place* (1990) og James Lunas videoinstallasjon *Dream hat ritual* (1996) som eksempel på hvordan kunstnerens teknikk på ulike måter kommuniserer koder for kunstnerens subjektivitet både i kraft av sin materialitet, form og funksjon i møte med betrakteren (fig. 1 og 2). I tekstens andre avsnitt redegjør Jones nærmere for de fenomenologiske implikasjonene i forholdet mellom kunstobjektet og betrakteren. Med utgangspunkt i Laurie Andersons CD-rom spill *Puppet Motel* (1995) og Maureen Connors femdelte og audiovisuelle videoinstallasjon *Senses* (1991) analyseres det fenomenologiske forholdet mellom kunstobjektets teknikk og betrakterens engasjement

²⁸ Tanums store rettskrivningsordbok, red. av Boye Wangensteen, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996), 522.

(fig. 3 og 4). I neste moment avklarer hun sammenhengen mellom de fenomenologiske relasjonene, måter å kommunisere/iscenesette subjektivitet og den sosiale og kulturelle situasjonen disse kunstprosjekt produseres innenfor. Den afroamerikanske kunstneren Lyle Ashton Harris' og den mexicanskættede kunstneren Laura Aguilers foto- og video prosjekt, hvor de iscenesetter sin egen kropp, spiller i denne sammenhengen rollen som casestudier (fig. 5, 6 og 7). Avslutningsvis diskuterer Jones det postmoderne subjektets moralske status og integritet med utgangspunkt i den franske kunstneren Orlan og amerikaneren Bob Flanagans blodige og tilsynelatende brutale kunstprosjekt. Orlans arbeid, *Omnipresence* (1993) utgjør et av tre plastikkirurgiske inngrep som inngår i kunstprosjektet *The reincarnation of saint Orlan* som hun utførte i årene mellom 1990 og 1993 (fig. 8). I S/M performansen *You always hurt the one you love* (1993) påfører Flanagan seg selv smerte med en humoristisk undertone og som middel til seksuell tilfredsstillelse, men også for å omdirigere en indre smerte knyttet til hans kroniske lidelse, Cystic fibrose, som tok hans liv i 1996 (fig. 9).

Med utgangspunkt i *teknologiske* prinsipper, som for eksempel hvilke fenomenologiske virkninger disse kunstprosjektene har på betrakteren eller hvilke sosiale, kulturelle eller politiske forhold disse teknikkene iscenesetter via lyd, bilde, form og funksjon, undersøker Jones det postmoderne subjektets identitet, materialitet og moralske status i 1990-årene. Mine oppgaver er å nærmere se på hva Jones' analyse innebærer med hensyn til betrakteren, kunstneren og kunstobjektet, og hvordan det påvirker Jones rolle som forsker. Som det har fremgått i innledningen til oppgaven er mitt mål å belyse de feministiske implikasjonene ved Jones' strategi.

Betrakteren

Jones viser til Connors installasjonsprosjekt *Senses* som en appell til betrakterens minner om lukt, lyd, synsinntrykk, smak og berøring i kraft av lyd og billedfenomen, konstruert med hjelp av medier som videomonitorer, speil, gjenstander, musikk, menneskelige stemmer og bilder. På den måten iscenesettes arbeidets tematikk, som er orientert om menneskets sanseapparat. Samtlige fem installasjoner er utformet som separate rom, innrettet bak et forheng som betrakteren må trekke til side for å kunne ta del i kunstopplevelsen. Andersons CD-rom *Puppet motel* beskriver Jones som et spill som inviterer betrakteren inn i virtuelle rom hvor den animerte figuren Anderson har hovedrollen. Betrakteren kan med hjelp av tastatur og mus påvirke hendelsene innenfor

rammene av spillets forprogrammerte grensesnitt som er nær knyttet til Andersons liv og kunstnerkarriere. Betrakterens kroppslige engasjement og erfaring i forhold til disse kunstprosjektene bruker Jones som eksempel på det hun kaller *feministisk teknofenomenologi*.²⁹

Fenomenologi som erkjennelsesteori ble først formulert av den tyske filosofen Edmund Husserl.³⁰ I *Ideas I* (1913) definerer han fenomenologi som “the science of the essence of consciousness.”³¹ Dette utsagnet har siden blitt tolket i ulike retninger. I motsetning til Husserl, som tar utgangspunkt i et begrep om bevissthetsen som en transcendent og rent åndelig størrelse, forankrer Jones *fenomenologisk erkjennelse* i Maurice Merleau-Pontys begrep om et kroppsliggjort subjekt. Det betyr at kroppslige, emosjonelle og mentale erfaringer persiperes, lagres og erindres via kroppen; forstått som en side ved bevissthetsen. I Merleau-Pontys bok *Phénoménologie de la perception* (1945) formuleres denne tanken om subjektets ontologi, som en kritikk av det kartesianske “selvet”, forstått som ren bevissthet, avgrenset fra kroppen og verdens forgjengelighet slik René Descartes beskriver forskjellen mellom subjektet og kroppen i *Discours de la Méthode* (1637). Kroppen og kroppslige erfaringer er i tråd med Merleau-Pontys fenomenologiske erkjennelsesteori forbundet med subjektets mentale bevissthet. I Jones’ tekst er en fenomenologisk tilnærming rettet mot det som kan knyttes til subjektets emosjonelle så vel som mentale og kroppslige bevissthet:

Basically, phenomenology studies the structure of various types of experience ranging from perception, thought, memory, imagination, emotion, desire, and volition to bodily awareness, embodied action, and social activity, including linguistic activity. The structure of these forms of experience typically involves what Husserl called “intentionality”, that is, the directedness of experience toward things in the world, the property of consciousness that it is a consciousness of or about something.³²

På bakgrunn av dette hevder Jones at betrakterens kroppslige engasjement som handlinger, bevegelser og berøring, i møte med “body oriented practices” produserer følelser, erindringer og assosiasjoner som hun relaterer til subjektet som kroppsliggjort og sosialt betinget individ.

²⁹ Jones, *Body art*, 205.

³⁰ David Woodruff Smith, “Phenomenology”, *The Stanford encyclopedia of philosophy*, utg. høst 2008, red. av Edward N. Zalta, URL= <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/phenomenology/> (oppsøkt 12. januar 2009).

³¹ Smith, “Phenomenology”.

³² Smith, “Phenomenology”.

Slik mener Jones at ideen om betrakteren som en desinteressert og distansert observatør oppløses som en konsekvens av kunstobjektets teknikk.³³ Ideen om den desinteresserte betrakteren i relasjon til moderne kunst har ifølge Jones sin kilde i den amerikanske kunstteoretikeren Clement Greenbergs tekster. Hun mener at hans tekster ikke bare hadde stor innflytelse på moderne kunstteori, men også på teorier utviklet i relasjon til postmoderne kunst.³⁴ I Greenbergs artikkel “Modernist Painting”(1960), som bygger på hans tidligere analyser av avant-garde kunst og kultur, beskrives det ideelle kunstverket som en appell til denne nøytrale og universelle betrakterposisjonen i kraft av kunstverkets mediespesifikke egenskaper: “That visual art should confine itself exclusively to what is given in visual experience, and make no reference to anything given in other orders of experience, is a notion whose only justification lies, notionally, in scientific concistency.”³⁵ Betrakteren inntar på denne måten rollen som en objektiv og vitenskapelig observatør som avdekker “mening” i kunstverket. Som observatør er betrakteren tilsynelatende upåvirket av fortolkerens subjektivitet eller kunstverkets kulturelle referanser. I samsvar med den tyske filosofen Immanuel Kants begrep om den desinteresserte betrakteren i *Kritikk der Urteilkraft* (1790) undergraves subjektets kroppslighet slik at betrakteren fremstår som en universell og rent mental størrelse.³⁶

Med referanse til Simone de Beauvoirs begrep om kvinnen som det mannlige subjektets kroppsliggjorte motsvarighet, posisjonerer Jones betrakterens fenomenologiske engasjement og kunstobjektets fenomenologiske appell som feminisert. I forbindelse med sin bok, *Le Deuxième Sexe (Det annet kjønn)* (1949) angriper Beauvoir, i likhet med Merleau-Ponty, kartesianismen, men nå i kraft av kjønnete termer:

Every individual concerned to justify his existence feels that his existence involves an undefined need to transcend him self, to engage in freely chosen projects[...]. Now what peculiarly signalises the situation of women is that she—a free and autonomous being like all human creatures—nevertheless finds herself living

³³ I innledningen til boken *Body art* påpeker Jones at kroppssorientert kunst i kraft av sin appell til betrakterens kroppslige engasjement utfordrer myten om den “desinteresserte” betrakter. Jones, *Body art*, 5.

³⁴ Denne holdningen til postmoderne kunstteori forankrer Jones i kretsen rundt de amerikanske kunstteoretiske tidsskriftene *October* og *Artforum* i begynnelsen av 1980-årene — nærmere bestemt Craig Owens’ og Benjamin Buchlohs respektive essayer “The allegorical impulse” (1980) og “Allegorical procedures” (1982). Slik hun ser det samles postmoderne ideer om “appropriasjon” og “montasje” på dette viset under et felles begrep om *allegorien*. Dette forbinder Jones med en metafysisk forståelse av kunstverket som uttrykk for kunstnerens intensjonalitet og som undergraver fortolkningsprosessens karakter av utveksling som Jones er motivert av å synliggjøre i sin tekst. Jones, *Body Art*, 29.

³⁵ Clement Greenberg, “Modernist painting”(1960), *Art in theory: An anthology of changing ideas 1900-2000*, red. Charles Harrison og Paul Wood, (Malden: Blackwell Publishers, 2003), 777.

³⁶ Kant spiller på det kartesianske skillet mellom kropp og bevissthet som Merleau-Ponty senere posisjonerer seg i opposisjon til. På bakgrunn av denne distinksjonen skiller Kant mellom kontemplative og desinteresserte estetiske dommer som universelle og objektive, og dommer basert på kroppslig sansing og subjektive interesser.

in a world where men compel her to assume the status of the Other. They propose to stabilize her as **object** [min utheving] and to doom her to immanence since her transcendence is to be overshadowed and forever transcended by another ego[...]which is essential and sovereign.³⁷

Beauvoir refererer her til den franske filosofen Jean Paul Sartre og hans eksistensialistiske teori om subjektets evne til å overskride sin kroppslighet gjennom intellektuelt engasjement, som betyr at subjektet har muligheten til å eksistere og realisere seg selv uavhengig og fritt. Fordi franske kvinners identitet i 1940-årene er forankret i deres kropp, som mor, elskerinne og hustru og derfor ikke har denne muligheten hevder Beauvoir at Sartres teori handler om det mannlige subjekt. "Individet" forstått som transcendent er med andre ord ikke universelt, men tilskrives maskulinitet av Beauvoir, mens det kroppsliggjorte subjektet leses som et svar på "femininitet". Gjennom å erkjenne betrakterens kroppslige engasjement og erfaringer, og som en konsekvens av det, også kunstobjektets kroppslige appell — iscenesettes subjektet som feminisert. Jones tilskriver med andre ord kunst "objektet" feminin identitet og subjektivitet som en konsekvens av betrakterens engasjement og erfaringer.

Dette betyr imidlertid ikke at Jones' teknofenomenologiske perspektiv avskriver kunstnerens betydning som kreativt subjekt, i samsvar med postmoderne metoder og teorier influert av forestillingen om "kunstnerens død" som for eksempel litteraturteoretikeren Roland Barthes' essay "La mort de l'auteur" ("The death of the author") (1968). Barthes' sentrale argument i denne teksten er at "kunstverkets" mening ikke er gitt kunstnerens intensjon, men betrakterens resepsjon.³⁸ I motsetning til Barthes indikerer Jones at kunstprosjektet "mening" som en motsvarighet til forfatterens tekst, delvis kan forstås som et produkt av kunstnerens subjektivitet i kraft av arbeidets teknikk.

Kunstneren

Jones indikerer i sin tekst at "body oriented practices" iscenesetter subjektivitet som kan knyttes til kunstnersubjektets spesifikke sosiale og kulturelle situasjon. I samsvar med det postmoderne subjektets performativitet, som jeg har gjort rede for i oppgavens innledning, betyr det at kunstnerens subjektivitet er forankret i hans/hennes teknikk forstått som et kreativt produkt som er utformet på bakgrunn av subjektive handlinger og engasjement. Som performative aktører handler kunstneren i samsvar med sin kroppslige væren og sine sosiale og kulturelle forutsetninger. Med utgangspunkt i Hills og Lunas'

³⁷ Jones, Body Art, 43.

³⁸ Roland Barthes, "The death of the author" (1968), *Participation: Documents of contemporary art*, red. av Claire Bishop, 41-45, (London: Whitechapel, 2006).

respektive videoinstallasjoner synes Jones å hevde at de fenomenologiske effektene av kunstnernes arbeider nødvendigvis ikke er tilsiktede, men uansett et resultat av deres sosiale og identitetspolitiske situasjon.

Mens Hill bruker midler som iscenesetter oppløsningen av “individet” på måter som konnoterer til subjektet som universelt og enhetlig med hensyn til kjønn, produserer Lunas teknikk erfaringer av et betinget og partikulært subjekt ifølge Jones. Hills videoinstallasjon *In as much as it is always already taking place* (1990) består av 16 videoskjermer i forskjellig størrelser, plassert i en nisje i veggen et stykke fra gulvet. Hver skjerm viser billedsegmenter av Hills kropp. Jones beskriver det kroppsliggjorte og oppløste subjektet både som en visuell og en formal side ved denne tekniske konstruksjonen, hvor bilder av kropp og hud som vises på skjermene samtidig gestaltes i skjermenes plassering og materialitet: “Hill produces the body/self as deeply inflected by and through technology: the videoscreen becomes the skin/ the body (the skin is “stretched across the screens like a tout membrane”).”³⁹

Luna på sin side bruker i installasjonen *Dream hat ritual* (1996) videobilder fra Lunas tidligere kunstproduksjon og indianske ritualer, funnet materiale, TV-apparater, musikk, lyd og lys som Jones relaterer til en rekke forskjellige begrep om innfødte i USA. På bakgrunn av disse bildene, gjenstandene og lydene tegner Jones et bilde av en kunstner som på den ene siden er preget av sitt folks tradisjonelle skikker og historie, og på den andre siden er influert av nye medier og sin oppvekst i et amerikansk forstadsmiljø med TV-en som familiens sentrale møtepunkt snarere enn teltet (“tepee”) og leirbålet:

Unlike Hill, who fragments and technologizes the embodied subject but does not explicitly explore its particularity (thus tending, like most white artists, to hover close to a suggestion of “universality”), Luna produces a site where particularity is both contested and affirmed. His subtle and ironic approach to stereotypes both dislocates outsiders’ assumptions about Native Americans (as “primitives”, or “alcoholics”, and certainly not as intellectuals or artists) and refuses prescriptive notions expressed within his community of how Native Americans must be articulated or defined (“You are never Indian enough to some people”, Luna has said).⁴⁰

Jones argumenterer her for at Lunas teknikk ikke bare oppløser den kartesianske ideen om subjektet som transcendent og det innfødte subjektet som primitivt, men også en vestlig idé om det mannlige kunstnersubjektet som hvit.

³⁹ Jones, *Body art*, 200.

⁴⁰ Jones, *Body art*, 202.

Som et motstykke til Hills installasjon produserer Lunas teknikk konnotasjoner til et *partikulært subjekt* som er betinget en bestemt sosial og temporær situasjon i et samtidig USA i følge Jones. Dette viser til en forståelse av subjektet som Jones mener ikke bare oppløser det kartesianske subjektet som ren bevissthet, men også fragmenterer det kjønnede subjekt i forhold til en rekke forskjellige identitetspreferanser som rase, klasse, kjønn og etnisitet. Lunas teknikk har konnotasjoner til begreper om identitet som Jones knytter til hans sosiale situasjon som innfødt i et urbanisert USA, hvor moderne teknologi har en sentral plass i folks dagligliv. På tilsvarende måte synes Jones å hevde at Hill unngår spørsmålet om identitet fordi han som hvit, vestlig mann ikke konfronteres med denne type problemstillinger og derfor iscenesetter kroppen som tegn på subjektet som universelt. Hills arbeid, forstått som iscenesettelse av hvit, vestlig identitet, tolker Jones som en *utilsiktet* konsekvens av hans sosiale situasjon, mens hun beskriver effektene av Lunas installasjon som et resultat av hans bevisste identitetspolitiske engasjement. Med bakgrunn i en forståelse av kunstnerens teknikk som en kroppsliggjøring av hennes eller hans bevisste og identitetspolitiske engasjement, forholder Jones seg til tekstens øvrige kunstprosjekt.⁴¹ Jones erkjenner med andre ord både kunstnerens og betrakterens subjektive erfaringer og engasjement som en side ved ”body oriented practices”. Som jeg vil komme nærmere inn på forankrer Jones dette gjensidige aspekt ved ”body oriented practices” i feministiske tolkninger av Merleau-Pontys fenomenologiske begrep om intersubjektivitet.

Å iscenesette subjektets identitet via kropp, handlinger og materielle valg i sin kunst relaterer Jones til den amerikanske filosofen og poststrukturalisten Judith Butlers begrep om kjønnsdannelse: “Butlers formulation of the performativity of gender/sex constitution underlies my discussion of how identities are articulated and /or contested in body art practices.”⁴² I samsvar med Butlers teori om hvordan begrep om *kjønn* oppstår performativt i utveksling med en bestemt sosial kontekst, etablerer Jones koblinger mellom kunstnerens teknikk, kunstnerens subjektivitet og kunstnersubjektets historiske og samfunnsmessige forankring.

Jones viser til en tekst skrevet av Butler i 1986, “Sex and gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*”, hvor Butler tar utgangspunkt i Beauvoirs kjente frase “Man

⁴¹ Jones, *Body art*, 202.

⁴² Jones, *Body art*, 268, n42.

fødes ikke som kvinne, man blir det.”⁴³ På bakgrunn av Beauvoirs teori tolker Butler kjønn som et spørsmål om subjektets relasjoner i en sosial og kulturell kontekst bestående av normer, fordommer og tabuer. Sett på denne måten er kjønn å forstå som en sosial konstruksjon som i angloamerikanske språkområder omtales med “gender”. På svensk oversettes ordet med “genus”, men på norsk snakker vi om forholdet mellom *kjønn* som biologisk kategori og “kjønn” i kulturell forstand. Butlers lesing av Beauvoir angir forutsetningene for hennes teori om subjektet som kjønnets iscenesettelse i hennes senere tekster; *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (1993) og *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”* (1993).⁴⁴

Ifølge Butler konstituerer subjektet kjønn i kraft av å gjenta normativ adferd innenfor en sosial og kulturell kontekst. Gjennom å repetere eller å gjenta bestemte typer handlinger innenfor regulative rammer skapes en illusjon om noe substansielt, som for eksempel maskulinitet eller femininitet.⁴⁵ Kjønnssidentitet er ikke noe en person har, men noe en utagerer i møte med andre og i forhold til en sosial og kulturell kontekst. Butler bruker den klassiske, lesbiske parkonstellasjonen *butch/femme* som eksempel på hvordan kjønn simuleres i samsvar med disse prinsippene.⁴⁶ Gjennom å tilskrive kvinnen subjektivitet i kraft av hennes handlinger radikaliserer Butler feminismens subjekt forankret i kvinnen som biologisk og juridisk konstruksjon. Jones snur på Butlers problemstilling, med utgangspunkt i kropp som tegn på femininitet åpner hun i denne teksten for å undersøke det kroppsliggjorte subjekt generelt, snarere enn kvinnen spesielt.

I overensstemmelse med Butlers idé om hvordan kjønn dannes leser Jones Lunas identitet som en effekt av hans valg av teknikk og den relevans disse bilder, gjenstander og lyder har i den temporære, sosiale og kulturelle sammenheng han befinner seg innenfor. Kunstobjektets “mening” skal i denne sammenhengen forstås som et resultat av kunstnerens teknikk som en iscenesettelse av kunstnerens identitetspolitiske engasjement som kroppsliggjort subjekt, i like stor grad som av betrakterens aktive og fenomenologiske engasjement. Kunstobjektet forstås da som et konkret møtepunkt for intersubjektiv utveksling mellom betrakter og kunstner.

⁴³ Jones, *Body art*, 259, n83.

⁴⁴ Med boken *Gender Trouble* innleder Butler en ny fase i den angloamerikanske feminismen influert av fransk feministisk teori basert på poststrukturalistiske prinsipper.

⁴⁵ Mortensen, “Fra kjønnssidentitet til nomadisk subjekt”, 181.

⁴⁶ Mortensen, “Fra kjønnssidentitet til nomadisk subjekt”, 181.

Kunstobjektet

I korrespondanse med Merleau-Pontys begrep om “intersubjektivitet”, tilskriver Jones kunstobjektets status som gjenstand for både betrakterens og kunstnerens engasjement. Kunstobjektet tilsvarende da kroppens erkjennelsesmessige funksjon mellom selvet og andre i Merleau-Pontys teori om kroppens fenomenologi. I forhold til Connors installasjon betyr det ifølge Jones at kunstobjektet, forstått som et resultat av kunstnerens identitetspolitiske engasjement og betrakterens fenomenologiske engasjement, simultant iscenesetter Merleau-Pontys begrep om kroppen som en gestaltning av selvet, “den andre” og verden på en og samme gang:

Maureen Connor's body of work can be thought of as an ongoing negotiation with “the flesh of the world, with that interconnectedness of the body, the mind, and the other (gendered, raced and classed) bodies in relation to which we constitute our bodies as “ourselves.” Connors work enacts the phenomenological notion of flesh as connection rather than boundary, constructing and deconstructing bodies in such a way as to interrogate their psychic/material structuring of and siting within our relationships of self and other. Thus the experiencing subject's engagement with Connor's work is made analogous to this subject's relationship to her *others* — those who define her in an always shifting, processual way.⁴⁷

Som et erkjennelsesmessig motstykke til Merleau-Pontys begrep om kroppen som gjenstand for intersubjektiv utveksling mellom subjekt er Connors installasjon å forstå som et fenomenologisk møtepunkt og gjenstand for sosial kommunikasjon. I Merleau-Pontys teori fungerer kroppen som redskap for erkjennelse i likhet med andre objekter og gjenstander i den fenomenologiske verden. Merleau-Ponty bruker den blindes stokk som eksempel på hvordan et objekt forlenger eller/og endrer kroppens eksistens.⁴⁸ I samsvar med hans teori kan moderne teknologi som datamaskiner, internett og mobiltelefoner, tolkes som eksempel på hvordan den materielle verden utvider subjektets erkjennelsesmessige rekkevidde og fungerer som en forlengelse av kroppens funksjon. Samtidig representerer subjektet den fenomenologiske verden i kraft av sin kroppslighet: “The relation to the self, the relation to the world, the relation to the other: all are constituted through a reversibility of seeing and being seen, perceiving and being perceived, and this entails a reciprocity and contingency for the subject(s) in the world.”⁴⁹ Kroppen forstås på denne måten som en side ved både subjektet og verden — en side ved subjektet som er fenomenologisk tilgjengelig for andre, og derfor også et redskap for andres erkjennelse: “The body/self is simultaneously both subject and object; in the

⁴⁷ Jones, *Body art*, 206.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi* (1945), dansk overs. av Bjørn Nake, (Oslo: Pax Forlag A/S, 1994), 98-99.

⁴⁹ Jones, *Body art*, 41.

experience of dialogue (or, in our case, the production and reception of works of art), the two subjects involved (art maker, art interpreter) “are collaborators for each other in consummate reciprocity”.⁵⁰ I lys av dette fenomenologiske begrepet om kroppen som gjenstand for intersubjektiv utveksling tolker Jones Connors installasjon som et krysningspunkt mellom kunstnerens iscenesatte subjektivitet og betrakterens kroppslige erfaringer.

”Body oriented practices”, forstått som *tekniske* representasjonsteknologier, forbinder Jones i denne sammenhengen med et begrep om interobjektivitet — etablert av den amerikanske teknoteoretikeren Vivian Sobchack: “[...] high-tech media act via *interfaces* that mark the artwork as a site of the exchange between subjects, the site of joining between subjects and objects, the locus where intersubjectivity reverses into what Vivian Sobchack has called *interobjectivity* and vice versa.”⁵¹ Interobjektiv utveksling viser i følge Sobchack til mellommenneskelig kommunikasjon som skjer via høyteknologiske medier som for eksempel datamaskiner og mobiltelefoner. På tilsvarende måte fungerer kunstobjektet som et krysningspunkt for kommunikasjon mellom subjekt i følge Jones.

Jones hevder videre at Connor, i likhet med en rekke poststrukturalistiske feminister som Butler, den franske filosofen Luce Irigaray og den amerikanske litteraturteoretikeren Jane Gallop, problematiserer Merleau-Pontys teori om det intersubjektive forholdet mellom selvet og “den andre” som hierarkisk gjennom å undersøke dets rolle som “hymen”: “Connor’s play — like that of her coconspirators Luce Irigaray, Jane Gallop, Judith Butler, and other feminist gamesters of the corporeal — definitively feminizes the exploration of the flesh by asserting its role as hymen [...]”.⁵² “Hymen” som på norsk betyr møydomshinne har klare konnotasjoner til kvinners kropp. Som en hudflik i fødselskanalen til unge kvinner, representerer “hymen” et møtepunkt mellom subjektets innside og utside — en form for gjensidighet som Jones identifiserer i Connors arbeide. Et eksempel på dette er hvordan betrakteren bokstavelig talt møter seg selv i døren når hun/han trår inn i Connors installasjon *Limited vision*, som utgjør en del av hennes kunstprosjekt *Senses*:

⁵⁰ Jones, *Body art*, 41.

⁵¹ Jones, *Body art*, 236

⁵² Jones, *Body art*, 207.

Most pointedly, in the portion devoted to the sense of sight (Limited Vision), the visitor pushes aside the curtain only to be confronted with a physically impenetrable but visually reflective wall of Mylar. Seeking to attain “knowledge” of the other/the object of art through the masculinist politics of the gaze, the “viewer” is faced with the impossibility of this search: when she seeks this knowledge through vision, she always already sees only (through) herself.⁵³

Med hjelp av tekniske midler, som foreksempel metallfolie, som fører til at betrakteren ser sitt fordreide speilbilde snarere enn et “kunstverk” i det hun trår inn i installasjonen, forvrenger arbeidet ikke bare betrakterens selvbilde, men gjør betrakteren heller til en deltaker. Det konstruerer også en situasjon, et møte mellom kunstneren og “betrakteren”, som iscenesetter dekonstruksjonen av det hierarkiske forholdet mellom betrakteren og “kunstverket”, og mellom selvet og “den andre” som Jones hevder blir privilegert innenfor en modernistisk fortolkningsstruktur.⁵⁴ Innenfor modernistisk kunstteori har betrakteren som jeg tidligere har påpekt en særlig posisjon som desinteressert betrakter; en som avdekker kunstverkets mediespesifikke og autonome “mening”. I møte med Connors arbeide blir fortolkeren selv en del av kunstobjektet. På denne måten oppstår nærhet og berøring snarere enn distanse mellom fortolkeren og kunstobjektet. Denne symbiosen mellom betrakter og kunstobjekt oppløser den hierarkiske forskjellen mellom objekt og subjekt som opprettholdes innenfor modernistisk kunstkritikk, og som Jones refererer til i sitatet over. Forstått som et objekt som appellerer til betrakteren på en måte som setter det Jones forstår som en typisk maskulin fortolkning ut av spill, formulerer Jones via Connors arbeid en feministisk kritikk av et modernistisk kunstparadigme.

Forstått som feministiske subjekt/objekt skal “body oriented practices” leses både som gjenstand for og en ytring om kunstnerens og betrakterens erfaringer av kjønn og feminisert subjektivitet — det vil si et objekt som på den ene siden iscenesetter kunstnerens sosiale, kulturelle og identitetspolitiske premisser samtidig som det appellerer til betrakterens sosiale, kulturelle og identitetspolitiske engasjement.

Diskursen

Så langt i denne teksten har jeg gjort rede for Jones’ erkjennelsesteoretiske rammeverk, nærmere bestemt hvordan hun posisjonerer betrakteren, kunstneren og kunstobjektets respektive roller i samsvar med hennes begrep om det postmoderne (performative) subjektet som oppløst og partikularisert. Dette har vist at subjektet/subjektivitet som iscenesettes gjennom “body oriented practices” på den ene siden er personlig i den

⁵³ Jones, *Body art*, 207.

⁵⁴ Jones, *Body art*, 207.

forstand at det genereres av kunstnerens kreative valg og handlinger, eller fortolkerens/betrakterens fenomenologiske erfaringer. Men på den andre siden, som gjenstand for både kunstnerens og betrakterens subjektive engasjement, posisjonerer Jones dess uten “body oriented practices” som performative aktører i en *diskurs* orientert om det postmoderne subjektet som posthumant:

[...] indeed, they articulate the body/self as what some have called “posthuman.” This “posthuman” body/self is thoroughly particularized, its gender, sexuality, sexual orientation, race, ethnicity, class, and other identifications insistently enunciated within the intersubjective structures established by the body oriented practices.⁵⁵

Denne diskursen viser til feministiske, poststrukturalistiske og teknologisk orienterte begrep om kroppsliggjort subjektivitet i 1990-årene. Jeg vil i avsnittet som følger gjøre nærmere rede for hvordan Jones etablerer relasjoner mellom “body oriented practices” og denne diskursen. Først vil jeg imidlertid se nærmere på hva diskursen som fenomen innebærer i en konstruktiv forstand.

Diskursen som fenomen viser i denne sammenhengen til den franske filosofen og historikeren Michael Foucault og andre poststrukturalistiske teoretikeres forståelse av diskursbegrepet.⁵⁶ Den amerikanske historikeren og kjønnsforskeren Joan W. Scott beskriver diskursen som et nettverk av tekster eller dokumenter som kan leses.⁵⁷ Slik hun ser det betyr ikke det at Foucaults begrep viser til *et* språk eller *en* spesiell tekst, men en historisk, sosial, og spesifikk institusjonell *struktur* som består av påstand, ord, kategorier og oppfatninger.⁵⁸ Slik sett er en diskurs like mye en del av, så vel som et uttrykk for ulike sosiale institusjoner, deres roller og posisjoner, og det Jones beskriver som “[...]a mode of communication, making, or debate”.⁵⁹ Den britiske historikeren, Stewart Clegg, har utvidet Foucaults tekstbegrep til å gjelde verbale og praktiske ytringer. På bakgrunn av dette oppfatter han diskursen som en funksjon av det han kaller “discursive practices”; “practices of talk, text, writing, cognition, argumentation, and representation generally”.⁶⁰ På denne måten kan diskursen oppfattes som et nettverk av handlinger og situasjoner som kan leses på lik linje med en tekst. En poststrukturalistisk diskurs viser ifølge den franske lingvisten Emile Benveniste til språket som skriftlige eller muntlige

⁵⁵ Jones, *Body art*, 199.

⁵⁶ Jones, *Body art*, 60.

⁵⁷ Joan W. Scott, “Deconstructing equality-versus-difference: Or, the uses of poststructuralist theory for feminism”, *Feminist social thought*, red. av Diana Tietjens Meyers, (New York, Routledge, 1997), 759.

⁵⁸ Scott, “Deconstructing equality-versus-difference”, 759.

⁵⁹ Amelia Jones, “Body”, *Critical terms for history*, red. av Robert S. Nelson, (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 252.

⁶⁰ Stewart R. Clegg, *Frameworks of power*, (London: Sage Publications, 1989), 151.

ytringer rettet mot en potensiell leser eller lytter.⁶¹ Snarere enn en rekke tegn uten opprinnelse eller mål i et subjekt, representerer derfor betydningen av en poststrukturalistisk diskurs et brudd med strukturalismens syn på språk og tale som objektivt.⁶² Innenfor en poststrukturalistisk diskurs er mening med andre ord aldri gitt, men foranderlig og prosessuell i forhold til den som taler, handler eller skriver. Mening er derfor også både temporært og situasjonsbetinget.

Som performative aktører i en poststrukturalistisk diskurs betyr det at “body oriented practices” skal forstås som iscenesatt subjektivitet, i kraft av kunstneren og betrakterens engasjement og handlinger i utveksling med en bestemt sosial og kulturell kontekst. Denne bestemte konteksten forankrer Jones i samtidens urbane situasjon hvor moderne teknologier åpner for kommunikasjon på totalt nye måter. Som en konsekvens av disse strategier og handlinger synes Jones å mene at subjektet i samtiden iscenesettes på måter som virker utfordrende på etablerte identitetskategorier så vel som humanismens idé om subjektets ontologi og etiske forpliktelser. Diskursen viser da ikke bare til “body oriented practices”. Som teoretiker og kunsthistoriker, oppretter Jones forbindelser mellom “body oriented practices” og andre situasjoner eller “tekster” hvor subjektet nettopp formuleres eller iscenesettes i samsvar med disse kroppslige og performative termer. På dette viset konstrueres samtidig en genealogi som kartlegger det kroppsliggjorte subjektets teoretiske utvikling og forankring i feminismen i et historisk perspektiv.

Et eksempel på hvordan Jones posisjonerer “body oriented practices” som aktører i en poststrukturalistisk diskurs er hvordan hun leser den amerikanske samtidskunstneren

⁶¹ Terry Eagleton, *Literary theory: An introduction*, (Minnesota: The University of Minnesota Press, 1996), 100.

⁶² Strukturalistisk teori oppsto i Frankrike i 1950- og 60-årene blant antropologer, sosiologer og litteraturvitere som baserte sin forskning på den franske språkforskeren og lingvisten Ferdinand de Saussures lingvistiske teori. Saussure oppfattet språket som en nettverksstruktur som kan undersøkes nærmere hvis det brytes ned i mindre komponenter som ord og bokstaver. Strukturalister hevder at Saussures begrep om språket kan oversettes til ulike former for kulturproduksjon, som for eksempel myter og religiøse samfunn til literære genrer. Ut fra et strukturalistisk perspektiv utgjør all kulturell praksis et system av underliggende meningsstrukturer i samsvar med Saussures teori. Anne D’Alleva, *Methods and theories of art history*, (London: Laurence King Publishing, 2005), 131. På denne måten oppstår gitte begrepspar som, voksen/barn mann/kvinne, åpen/lukket, myk/hard, frisk/syk og så videre. Poststrukturalistisk tenking kan ses som et brudd med disse strukturelle prinsippene, snarere enn et brudd med ideen om at kulturell praksis er å forstå som en konstruksjon. Strukturalistisk teori blir da tolket som ahistorisk og ekskluderende fordi den ikke tar hensyn til relative forhold som tid, rom og identitet. Konsekvensen er at binære strukturer oppløses med det som følge at mening skifter i forhold til sin kontekst. Anne D’Alleva, *Methods and theories of art history*, (London: Laurence King Publishing, 2005), 136.

Lyle Ashton Harris' arbeider. Hun tar utgangspunkt i en serie fotografier hvor Harris tilsynelatende iscenesetter fordomsfulle begrep om svarte i USA. Harris figurerer selv i disse bildene i ulike situasjoner og forskjellige positurer. Eksempelvis presenterer fondfotografiet *Constructs #12* (1988) den mørkhudede Harris som en atletisk bygd ung mann i klassisk kontrapost og i en typisk feminin positur (fig. 5). Bildet gestalter det Jones tolker som oppløst og partikularisert identitet:

Harris project himself into a space of multiple identifications that cross over expected categories of race, gender, and sexuality: the black male body as eroticized yet heroic spectacle, as “female” allegory, as symbol of grace and liberty—as well as black power.⁶³

Snarere enn å bekrefte fordomsfulle begrep om afroamerikanske innbyggere hevder Jones at Harris iscenesetter et ironisk spill som uttrykker forakt rettet mot det hun oppfatter som en skjult form for rasisme. Gjennom sin måte å iscenesette kroppen på synliggjør Harris et rasistisk bilde av afroamerikanere, skjult bak en agenda Jones kaller “the rhetoric of color blindness”:

In mobilizing the radical effects of the feminizing rhetoric of the pose, Harris as a black man reiterates the systemic but usually yield objectifications of black people in American culture and thus opens to view the covert racism underlying this other kind of “gaze”.⁶⁴

“Color blindness”, viser i Jones tekst til et sosialt fenomen hvor man unngår raseproblematikk med den hensikt å behandle alle likt.⁶⁵ Sosiologen Eduardo Bonilla-Silva, en kritiker av “color blindness”, beskriver i likhet med mange andre “color blindness” som den dominerende “raseideologien” i USA.⁶⁶ Ifølge kritikerne er konsekvensene av denne “ideologien” at de hvites privilegerte status, i forhold til afroamerikanere i USA, opprettholdes som en konsekvens av blant annet arv og sosiale relasjoner. På denne måten vurderes afroamerikanere på bakgrunn av “hvithet”, som en standard for det normale, med det som følge at afroamerikanere marginaliseres og oppfattes som avvikende og annerledes.

På denne måten oppfatter Jones Harris' bruk av kroppens positur på lik linje med et språk. Hun hevder at Harris, i samsvar med den algeriske psykoanalytikeren og kulturkritikeren Franz Fanon og den britiske kulturkritikeren Cobena Mercer, på den

⁶³ Jones, *Body art*, 217.

⁶⁴ Jones, *Body art*, 217.

⁶⁵ “By veiled i do not mean to suggest that this objectification is not violent and persistent, but merely that in the 1990s racism is generally publicly diavowed in the United States under the rhetoric of ‘color blindness.’” Jones, *Body art*, 321, n66.

⁶⁶ Eduardo Bonilla-Silva, *White Supremacy and Racism in the Post-Civil Rights Era*, (London: Lynne Rienner Publishers, 2001), 137–166.

måten problematiserer det postkoloniale subjektets fremmedgjorthet.⁶⁷ I sin bok *Black skin, white masks* (1967) reformulerer Fanon Hegels “master/slave” dialektikk med utgangspunkt i begreper om rase og etnisitet.⁶⁸ I samsvar med hvordan feminister som Beauvoir og Butler påviser asymmetrien i forholdet mellom kjønn, synliggjør Fanon disharmoniene mellom hvit/svart eller britisk/indisk. I boken undersøker Fanon hvordan innbyggere fra tidligere kolonier, som et ledd i å tilpasse seg koloniherrers identitet, utviklet en form for rasisme rettet mot sin opprinnelige kultur. Denne selvpålagte fremmedgjortheten har ifølge han kommet til syne i form av språk snarere enn hudfarge og/eller nasjonalitet blant mennesker som slites mellom sin indisk/britiske eller algeriske/franske identitet. Jones refererer til hvordan Mercer i sitt essay “Busy in the ruins of wretched phantasia” (1995), i samsvar med dette, tilskriver Harris en ambivalent holdning til seg selv, men i et utvidet perspektiv, hvor også andre dimensjoner ved identitet, som kjønn og seksualitet, problematiseres:

Self and Other are always mutually implicated in ties of identification and desire, Mercer writes; Harris’s work “dislodges the authoritarian demand for authenticity and purity” from within and without black culture, adopting the artifice of the pose [...] both to make literal “Fanons metaphor of black skin/white masks” and to “evoke the masquerade of femininity as spectacle”.⁶⁹

I overensstemmelse med hvordan Mercer utvider Fanons idé om språkets retoriske funksjon i forhold til andre sider ved subjektets identitet, hevder Jones at Harris’ fotografier iscenesetter subjektet som ambivalent og “queer”. “Queer” er et begrep som først og fremst blir koblet til oppløsningen av normative begrep om kjønn og seksualitet og som forbindes med homoforskning, men som ifølge den britiske litteraturviteren og kjønnsforskeren Caroline Gonda i alt større grad kobles til individer som faller på utsiden av normative identifikasjoner generelt.⁷⁰ Tvetydige og “queer” aspekt ved Harris’ fotografi *Brotherhood, Crossroads II* (1994) fremstilles på den ene siden som moralsk utfordrende i forhold til normative begrep om kjønn og seksualitet (fig. 6). På den andre siden fremstiller Jones det som et ironisk angrep på en modernistisk kunstdiskurs hvor kroppen estetiseres som gjenstand for andres blikk og begjær:

⁶⁷ Jones, *Body art*, 215.

⁶⁸ Hegels idé om “master/slave” kan sammenlignes med Merleau-Pontys idé “subjektet/den andre.” Det vil si en idé om mening som gjensidig avhengig — at mesteren defineres på bakgrunn av slaven og motsatt. I likhet med Merleau-Ponty baserer Fanon seg på en idé om mening om subjektet som intersubjektiv, men kulturelt betinget.

⁶⁹ Jones, *Body art*, 215-17.

⁷⁰ Jane Pilcher og Imelda Whelehan, *50 Key concepts in gender studies*, (London: Sage Publications Ltd. 2004), 130.

Like Mapplethorpe, Harris uses a high modernist style of photography but not to aestheticize his body as object of (white male) desire. Rather, Harris enacts himself redemptively as a narcissistic subject, loving himself and loving black men, including his biological brother. Not only through the *pose*, with its feminizing connotations, but also through its photographic reification, Harris documents the split between masculinity and the male body, the contingency of gender on its performance and status as representation (including the effects of signifiers of race and sexual orientation).⁷¹

Fotografiet viser en iscenesatt situasjon hvor Harris og hans bror poserer nakne og hvor de kysser hverandre på en måte som gir assosiasjoner utover en broderlig kjærighet, samtidig som broren truer Harris med en pistol mot brystet. Bildet inngår i et tredelt prosjekt hvor Harris' bilder, i motsetning til den amerikanske fotografen Robert Mapplethorpes homoerotiske fotografier, problematiserer snarere enn appellerer til menns begjær. Ved å relatere Harris' poseringsteknikk til Mercers postkoloniale idédannelser om rase og etnisitet, i et utvidet og kjønnnet perspektiv, posisjonerer Jones Harris' fotografier som aktører i en samtidig diskurs hvor rase og etnisitet som en funksjon av hudfarge problematiseres i lys av både kjønn og seksualitet.

Som identitetspolitisk og metodologisk virkemiddel forbinder Jones Harris' poseringsstrategi med en feministisk diskurs som hun relaterer til Hannah Wilkes "body art" prosjekt som for eksempel *S.O.S — Starification object series* (1974-79) (fig. 10).⁷² I den forbindelse viser hun til den amerikanske kunstkritikeren Craig Owens' begrep "the rhetoric of the pose".⁷³ Termen viser til måter å iscenesette kroppen på i samsvar med etablerte koder for femininitet, men som et ironisk virkemiddel for å synliggjøre et brudd med en etablert struktur der kvinnelighet forbindes med kunstobjektet og mannlighet forbindes med det handlende og kreative subjektet. I samsvar med dette begrepet påpeker Jones at Harris' poseringsstrategier i kombinasjon med hans hudfarge, hans typisk maskuline attributter, det faktum at han kysser sin egen bror, og gir seg ut for å være seksuelt tiltrukket av menn ikke bare oppløser en idé om hans kropp som tegn på femininitet, men også utfordrer tradisjonelle begrep om maskulinitet.⁷⁴

Gjennom å iscenesette subjektet på tvers av etablerte koder, hevder Jones at Harris' arbeider, i likhet med de øvrige prosjektene hun undersøker i teksten, synliggjør det postmoderne subjekt på måter som svarer til den amerikanske feministen og litteraturviteren Donna Haraways fiktive idé om "kyborgeren" som symbol på kvinnen i en postmoderne tidsalder og et posthumant subjekt:

⁷¹ Jones, *Body art*, 219-20.

⁷² Denne diskursen om Hannah Wilke hører hjemme i kapittel 4, i boken *Body art: Performing the subject*.

⁷³ Jones, *Body art*, 152.

⁷⁴ Jones, *Body art*, 220.

[...] “cyborg” — “a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self.” Part machine, part human, the cyborg marks the transition beyond the “plot of original unity” on which previous models of the subject have been founded by theories such as Marxism, psychoanalysis, and feminism [...].⁷⁵

I Haraways essay “Cyborg manifest: The ironic dream of a common language for women in the integrated circuit: Science, technology, and socialist feminism in the 1980’s or a socialist feminist manifesto for cyborgs”, publisert første gang i 1983 i det tyske tidsskriftet *Das Argument*, fungerer “kyborgeren” som et utopisk bilde på en ny type kroppsliggjort subjektivitet som undergraver biologiske faktorer.⁷⁶ “Kyborgeren” er et subjekt betinget av en postmoderne logikk hvor det kartesianske “individ” er fullstendig fragmentert og helt og holdent konstruert ifølge Jones: “Within this logic, the particularized technologized cyborg [...] whose identities are aggressively particularized (or in Haraway’s words, ‘specific’) — replaces the ‘individual’.”⁷⁷

Ideer om slike posthumane subjekt har sin opprinnelse i science fiction-litteraturen. De har ofte blitt forbundet med skapninger som eksempelvis Frankensteins monster, innbyggerne i TV-serien *Star Trek*, den japanske mangafiguren eller rett og slett kunstig intelligens. Haraway formulerer derimot et bilde av et ansvarliggjort individ heller enn en programmert robot. Haraway innførte begrepet som et bidrag til feministisk forskning og relaterer det blant annet til de fragmenterende effektene som begreper om *etnisitet* har på kjønn, seksualitet og klasse.

Haraway beskriver “kyborgeren” som et subjekt som konstruerer seg selv på vegne av samtidens moralske integritet, snarere enn i tråd med etablerte ideologier som for eksempel marxisme, feminisme eller psykoanalysen.⁷⁸ Dette overfører Jones til Orlans og Bob Flanagans bruk av teknikker som plastikkirurgi og S/M strategier som hun leser som appeller om lidelse og frykt og andre koder for subjektets mortalitet og etiske ansvarlighet, snarer enn tegn på subjektets fremmedgjorthet i en teknologisert verden.

I Orlans kunstprosjekt, *Omnipresence*, ble hun dokumentert og kringkastet live via satellitt til ulike gallerier i hele verden. Orlans prosjekt var å omforme sitt ansikt i tråd med forkastede skjønnhetsidealer slik de har kommet til uttrykk i vestlig kunsthistorie. Som et ledd i denne strategien fikk hun blant annet operert inn implantat i haken, kinnene

⁷⁵ Jones, *Body art*, 204.

⁷⁶ I dag inngår denne teksten i Haraways bok, *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*, (New York: Routledge, 1991).

⁷⁷ Jones, *Body art*, 214.

⁷⁸ Jones, *Body art*, 204.

og pannen. Med referanse til den britiske feministen og sosiologen Parveen Adams' beskrivelse av *Omnipresence* i essayet "Operation Orlan" (1996)⁷⁹ hevder Jones at Orlans performance ikke bare synes smertefull, men også fremkaller lidelse og smerte hos betrakteren:

Orlan produces a body of suffering, as Parveen Adams has argued, "in the spectator, if not in the patient", enacting the reversibility of self and other so eloquently theorized in phenomenology. Enacting her self (and literally rearranging her body/self) through technologies of representation as well as medical technology, Orlan produces herself as posthuman: her body/self is experienced (both by her self and by her audience) in and through technology.⁸⁰

Jones poengterer at Orlan på denne blodige og brutale måten gjør betrakteren bevisst på sin egen kroppslighet, samtidig som hun fremstiller seg selv som både kroppsliggjort, psykisk sårbar og konstruert i samsvar med fantasier om et posthumant kyborg individ. Slik problematiserer Orlan effektene av moderne plastikkirurgi på måter som Jones mener både bekrefter og motbeviser forestillinger om slike inngrep:

Like all communication and biotechnologies [...] plastic surgery aims to confirm our ability completely to objectify our bodies (to view them as objects we can transcend). And yet, as I read it, Orlan's work points rather to the impossibility of such objectification (not the least because any object of plastic surgery must experience the physical pain that entails and then must bear the often grotesque marks of the pulling and pumping of flesh).⁸¹

Jones peker blant annet på komplikasjonene som oppstod i forbindelse med Orlans sjuende operasjon, der den siste avdukingen måtte fjernes fordi operasjonen var mislykket. Orlan iscenesetter farene og konsekvensene gjennom å objektivere og bruke kroppen uten hensyn til hvilke psykiske belastninger de fysiske forandringene kan forårsake. Jones stiller hennes arbeide på linje med Sobchacks begrep om "kyborgeren" i essayet "Beating the meat/Surviving the text, or how to get out of this century alive".⁸² I denne teksten synliggjør Sobchack, med referanse til sine egne erfaringer av å være en "kyborger" (å leve med en benprotese), at det nettopp er subjektets materialitet og evne til å føle smerte som holder det i live og gjør det til en moralsk aktør.⁸³ Og det er slik, i kraft

⁷⁹ Essayet er publisert i Parveen Adams bok *The emptiness of the image: psychoanalysis and sexual difference* (London: Routledge, 1996).

⁸⁰ Jones, *Body art*, 227.

⁸¹ Jones, *Body art*, 229.

⁸² Jones, *Body art*, 229.

⁸³ Sobchack skriver følgende: "Without my lived-body to live it, the prosthetic exist as a part of a body without organs — a techno-body that has no sympathy for human suffering, cannot understand human pleasure, and since it has no conception of death, cannot possible value life.[...] as a material subject that experiences its own objectivity as has the capacity to bleed and suffer and hurt for others because it can sense its own possibilities for suffering and pain." Vivian Sobchack, "Beating the meat/surviving the text, or how to get out of this century alive", *The Visible Woman: Imaging technologies, gender, and science*, red. Paula A. Treichler, Lisa Cartwright og Constance Penley, (New York: New York University Press, 1998), 319.

av sin mortalitet, som jeg mener Jones leser Orlans kunstprosjekt som et eksempel på eller en ytring for det posthumane subjektets moralitet og status som subjekt.

Med kroppen som middel til å iscenesette subjektivitet, hvilket Jones leser som en kode for femininitet, tilskriver Jones Orlans prosjekt en feministisk posisjon — som en konkretisert motsvarighet til poststrukturalistiske begrep om “den andre” lansert av feministiske teoretikere som blant andre Beauvoir, Butler, Haraway og Sobchack. “Den andre” viser i denne sammenhengen til posthumane subjekt — subjekt som avviker fra humanistiske prinsipper om normativ subjektivitet i samsvar med kyborgerens konstruerte og androgyne egenskaper og som et postmoderne symbol for kvinnen. “Den andre” forstått om subjekter som avviker fra rådende normer for kroppslighet har på ulike måter hvert gjenstand for poststrukturalistisk teori og postmoderne forskning og kunstproduksjon — ikke bare på vegne av kvinner, men også andre økonomisk og politisk marginaliserte grupper som svarte, homoseksuelle og lesbiske eller innbyggere fra den tredje verden.⁸⁴ Gjennom Jones’ lesing kommuniserer Orlans kroppslighet ideer om kvinnelighet, men ikke i tradisjonell forstand hvor kvinner er offer for sin kroppslighet i henhold til menns begjær og privilegier. Her spiller kroppen og det kroppssorienterte kunstobjektet en rolle som kode for femininitet snarere enn kvinnen som subjekt. Det betyr at føre et uttrykk for “kvinnen” som biologisk eller kulturell konstruksjon fungerer Orlans kropp som *middel* til kommunikasjon på lik linje med andre tekster i en diskurs hvor kroppen og kroppslige erfaringer viser til subjekters moralske og politiske integritet.

Kropp og identitet som teoretiske konstruksjoner

Som kroppsliggjorte aktører i en poststrukturalistisk diskurs indikerer Jones at betrakteren, kunstneren og kunstobjektet iscenesetter begrep om femininitet i samsvar med en poststrukturalistisk og feministisk agenda, hvor kroppen og tegn på kroppslighet brukes som middel til å undergrave patriarkalske maktstrukturer. Denne interesse forankrer Jones i en genealogi om kropp og femininitet som feminismens subjekt. Det betyr at hun ikke bare fester denne feministiske agenda i en samtidig diskurs, men også at hun kartlegger og oppsporer dens historiske forbindelser og betingelser i samsvar med Foucaults begrep om hvordan historien kan rekonstrueres med utgangspunkt i spesielle og

⁸⁴ Robert Atkin: *Artsppeak: A guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to present*, (New York: Abbeville Press, 1997), 138.

partikulære situasjoner og hendelser. I følge Foucault er hensikten med en genealogisk analyse å vise at gitte måter å tenke på er historisk betingede, snarere enn et resultat av en nødvendig og uunngåelig utviklingsprosess.⁸⁵ Via feministiske poststrukturalistiske teoretikere som Haraway, Sobchack, Butler, Gallop, Irigaray og Beauvoir — kvinner som på ulike måter har refortolket Merleau-Pontys fenomenologiske kritikk av det kartesianske subjekt ut i fra et kjønnets perspektiv, oppretter Jones et finmasket nettverk av forbindelser mellom feministisk teori og subjektets utvikling som sosial aktør med utgangspunkt i partikulære eksempel på kunstproduksjon og -resepsjon i 1990 årene.

I samsvar med denne feministiske agenda undergraver Jones det som innenfor poststrukturalistisk teori har blitt identifisert som en fallossentrert logikk, det vil si en logikk hvor kvinner og andre enn maskuline subjekt marginaliseres. Dette feministiske prosjekt har vært å utvikle språk, teori og metoder som i stedet synliggjører og bekrefter “den andre”. Et eksempel på dette er hvordan Butlers teori om kjønnsdannelse bryter med rådende ideer om kvinnen som en sosial gruppe med felles biologisk kjønn og sammenfallende politiske interesser og mål, og på den måten åpner opp for forskjellige subjekt.⁸⁶ Som et svar på Butlers teori mener jeg at Jones i lys av sin tekst synliggjører disse prinsipper — det vil si ikke bare hvordan kropp og kroppslighet åpner for nye begrep om “kvinnen”, men også hvordan ulike former for kropp og kroppslighet iscenesetter tegn på femininitet i 1990 årene.

Det vil si i likhet med disse feministiske og poststrukturalistiske aktører har Jones valgt å ta feste i kropp og kroppslighet som utgangspunkt for feministisk kritikk. I Jones tekst kan denne kritikk sies å være rettet mot en modernistisk fortolkningstradisjon innenfor kunstfeltet. Gjennom å tilskrive betrakteren en rolle som fenomenologisk aktør på lik linje med kunstneren og kunstobjektet oppgir hun ikke bare modernismens erkjennelsesteoretiske paradigme, men også sin autoritet som fortolker. Ved å erkjenne betrakterens fenomenologiske engasjement og kroppsliggjorte identitet, erkjenner Jones samtidig at hennes arbeid som forsker er sosialt og kulturelt motivert, og et resultat av hennes subjektive erindringsgrunnlag. Å synliggjøre seg selv som subjekt på denne måten er ifølge den amerikanske feministen og sosiologen Gayle Letherby en betingelse for

⁸⁵ Gary Gutting, “Michel Foucault”, *The Stanford encyclopedia of philosophy*, utg. 2008, red. Edward N. Zalta, URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/foucault/> (oppsøkt 7. mai 2009).

⁸⁶ Butlers ideer om kjønn som performativt, har fått en sentral betydning i utviklingen av såkalt “queer”-teori.

feministisk praksis, fordi feminisme som ideologi er forankret i subjektive erfaringer.⁸⁷ Dette strider ikke bare mot en modernistisk fortolkningslogikk, men også mot en tradisjonell og positivistisk oppfatning om forskning som objektiv.

Med hensyn til at feminismens subjekt i Jones' tekst er kroppsliggjort og gitt "feminine" preferanser og egenskaper, mener jeg at flere momenter ved Jones' strategi kan relateres til det jeg i oppgavens innledning kalte en "første generasjon" feministisk kritikk av kunsthistorien. Imidlertid vitner hennes tekst om at tverrfaglig og poststrukturalistisk teori spiller en sentral rolle for å underbygge og legitimere hennes strategi som feministisk kritikk. Når Jones bruker tverrfaglig teori i feministisk øyemed mener jeg derfor at hennes metode kan relateres til nyere feministisk kritikk og kunstproduksjon, en såkalt "andre generasjon" feministiske aktører. I de to påfølgende kapitlene vil jeg med utgangspunkt i de to forholdene jeg nettopp har forklart undersøke rekkevidden av disse likhetene.

⁸⁷ Gayle Letherby, *Feminist research in theory and practice*, (Philadelphia: Open University Press Buckingham, 2003), 6.

3. Med fokus på kropp og femininitet

Dette kapittelet baserer jeg på Jones' ideer om kunstobjektets intersubjektivitet og betrakteren og kunstnerens kroppslige engasjement som koder for subjektet som feminisert. Som jeg har gjort rede for i oppgavens innledning har kroppen som tegn på femininitet en særlig betydning i forhold til feministisk kunstpraksis og teori i 1960- og 70-årene. Meyer har, som påpekt i kapittel 1, gjort rede for tre momenter blant den første generasjonen feministiske kunstnere og teoretikere hvor kroppen som tegn på femininitet får en avgjørende posisjon i kampen for kvinners uavhengighet. Det innebærer en opptatthet av å fremheve positive bilder av kvinners kropp og seksualitet, både ut fra et samtidig og historisk perspektiv. En sentral holdning er at feministisk kunst og kunstrelatert praksis er basert på solidaritet mellom kvinner.

I dette kapittelet vil jeg diskutere Jones' metode opp mot dette identitetspolitiske og kroppssorienterte bilde av den første generasjonen feministiske aktører. Hensikten er å avklare forholdet mellom Jones' ideer om kunstobjektet, kunstneren og betrakteren i forhold til disse aktører med utgangspunkt i tilsynelatende likheter. Spørsmålet her er i hvilken grad feministisk kunstproduksjon, -teori og -historisk praksis i 1960- og 70-årene kan settes i forbindelse med Jones' strategi?

I det følgende avsnittene vil jeg ta utgangspunkt i ulike momenter ved Jones' kunsthistoriske strategi som spiller på forholdet mellom kropp og femininitet og diskutere dem i relasjon til de nevnte aspektene blant den første generasjonen feministiske aktører. Således vil jeg kunne notere likheter og avvik som avgrenser Jones' metode i forhold til den første generasjonen feminister.

Kunst, kropp og femininitet

Som jeg har vist i forrige kapittel legger Jones vekt på kunstobjektets teknikk som koder for kropp og femininitet, som jeg oppfatter som et middel til å undergrave modernistiske teorier om mediets autonome funksjon. Et eksempel på dette er dels hvordan hun relaterer den fenomenologiske funksjonen av Connors arbeide *Senses* til poststrukturalistiske begrep om "hymen" — et begrep som har klare konnotasjoner til kvinners kropp og seksualitet. Disse forbindelsene mellom kunstnerens teknikk, kropp og femininitet kommer også til uttrykk i hennes lesing av Harris' poseringsstrategier. Forstått som et

retorisk virkemiddel forankret i kvinners adferd innenfor en patriarkalsk samfunnsstruktur tolker hun disse poseringsstrategiene som et ironisk grep som undergraver det modernistiske fotografiets representasjonslogikk. Et annet eksempel er hvordan hun sammenligner Orlans omkonstruering av sitt ytre med de feministiske prinsippene Haraway tilskriver “kyborgeren” — som et symbol på kvinner og andre marginaliserte subjekters muligheter til å forme og iscenesette seg selv, i samsvar med sin egen integritet.

Såkalt “cunt art” eller “vaginal art” er orientert om kvinners underliv og seksualitet, og er et eksempel på hvordan mange feministiske kunstnere i 1970-årene uttrykte sin seksuelle identitet på tvers av kulturelle tradisjoner gjennom kunstobjektets motiv.⁸⁸ *Pasadena lifesavers* (1969-70) av den amerikanske kunstneren og teoretikeren Judy Chicago befinner seg innenfor dette stilistiske segmentet (fig. 11). Prosjektet består av tre abstrakte malerier utført i akryl på plexiglass. Et av bildene viser fire åttekantede og smultringlignende ringer som i dialog med bildets bakgrunn, danner geometriske mønstre i spektrale pastellvalører. Den amerikanske kunsthistorikeren Henry M. Sayre har påpekt at disse formene og fargene var ment å signalisere en personlig symbolikk som viser til hennes begrep om “central core”:

In term of their color, they were ment to be abstract visual metaphors for aspects of Chicago’s personality (a red/green group representing her aggressive “masculine” side, for instance, and in terms of their circular format they were meant to express, in part, her “central core”, her vagina).⁸⁹

I artikkelen “Female imagery” (1973) forklarer Chicago og hennes kunstnerkollega Miriam Schapiro “central core” -symbolikken som en visualisering av *følelsen* av å være kvinne og organisert rundt sin indre kjerne, forstått som kvinnens vagina:

[...]we are suggesting that women artists have used the central cavity which defines them as women as the framework for an imagery which allows for the complete reversal of the way in which women are seen by the culture. That is, to be a woman is to be an object of contempt, and the vagina, stamp of femaleness, is devalued.⁹⁰

De trekker videre frem en rekke eksempler på hvordan kvinners kunst kan tolkes som et ubevisst uttrykk for “central core”, og de tar utgangspunkt i Georgia O’Keefes

⁸⁸ Meyer, “Power and Pleasure”, 322.

⁸⁹ Henry M. Sayre, *The object of performance: The American Avant-Garde Since 1970*, (Chicago, University of Chicago Press, 1989), 93.

⁹⁰ Judy Chicago og Miriam Schapiro, “Female imagery” (1973), *The feminism and visual cultural reader*, red. av Amelia Jones, (Oxon; New York: Routledge, 2003), 43.

oljemalerier fra 1920 til og med 1960-årene. Et eksempel er liljemotivet *Grey line with black, blue and yellow* fra 1923 (fig. 12):

In this painting, which resembles a water color more than an oil in its transparent paint quality, we see a central image constructed like the labia of the vagina, opening into a thin, black, membranous cavity. The entire central orifice is surrounded on each side by a white, sheltering form which rises and moves out from the center to embrace another space beyond the flesh of the flower-like orifice, a space which suggests infinity. Describing the central opening are a series of delicately painted folds, which suggest nothing less than orgasmic throbbing or contractions of labor. There is in the upper most regions of the orifice, a dark movement towards a peak where again the sensuous perception is that of the highly focused feeling of clitoral sensation.⁹¹

Gjennom å påpeke likhetene mellom kronbladenes utfoldelse og kvinnens underliv, trekker de i likhet med Jones, forbindelser mellom kunstnerens teknikk og kvinners kropp og seksualitet.

Men, mens Jones relaterer kunstnerens teknikker til forestillinger om kroppen som en side ved kvinnen som sosialt individ, det vil si hvordan kvinner agerer, fremstår og iscenesetter seg selv i forhold til andre, peker Chicago/Schapiro på ikonografiske likheter mellom “central core” motivet og kvinners kropp. “Central core” symboliserer femininitet i kraft av å illustrere kvinnens underliv som tegn på kvinners seksualitet. Kvinnelighet eller femininitet, som en side ved det kvinnelige subjektet, viser da til en indre og bakenforliggende identitet i motsetning til Jones’ begrep om feminin subjektivitet som kroppsliggjort. Sammenlignet med Chicagos/Schapiros forståelse av kunstverket som et *uttrykk* for kunstnerens indre forståelse av det å være kvinne i biologisk forstand, forankrer Jones femininitet i kunstobjektet forstått som en konkret og performativ handling i en sosial kontekst. Disse ulikhetene indikerer grunnleggende forskjeller med hensyn til forståelsen av subjektets kjønnede ontologi.

Femininitet som feminismens subjekt

I boken *Feminist Esthetics* hevder den tyske litteraturprofessoren Gisela Ecker at feminin kunst, det vil si kunst som fremhever feminine verdier med referanse til kvinnen og kvinnelighet, ikke nødvendigvis er feministisk.⁹² Sett i lys av Jones’ referanser, mener jeg at Jones i likhet med en første generasjon feminister er motivert av å fremme feminine verdier på kvinners premisser. I Jones’ tilfelle skjer det gjennom å fremheve og

⁹¹ Chicago og Schapiro, “Female imagery”, 41.

⁹² Gisela Ecker, “introduction”, *Feminist aesthetics*, red. av Gisela Ecker, engelsk overs. av Harriet Anderson, (London: The Women’s Press, 1985), 15-22.

synliggjøre kroppslige aspekt ved kunstproduksjon og kunstsepsjon i samsvar med poststrukturalistiske begrep om kvinnen som sosialt og agerende individ.

Det kritiske potensialet kan ses i lys av kvinnens tradisjonelle rolle i kunsthistorien som passivt *objekt* for det skapende, aktive og som regel mannlige kunstnersubjektet eller tiltenkte betrakter.⁹³ I boken *Ways of seeing* (1972) formulerer den britiske forfatteren og kunsthistorikeren John Berger det på følgende måte: “One might simplify this by saying: men act and women appear.”⁹⁴ Som en konsekvens av dette rollemønsteret, er bildet av kvinnen i kunsthistorien i stor grad fremstilt og utformet i samsvar med kvinnelige stereotyper som jomfru, mor, muse, monster, hore og heks. Noe som ikke samsvarer med kvinners erfaringer og sensibilitet.⁹⁵

Ved å tematisere femininitet tilskriver kunstnerer, og teoretikere, som Chicago og Schapiro, kvinnen en kjønnnet bevissthet som bidrar til å åpne opp for nye begrep om kunstneren, betrakteren og kunstverket. Femininitet som feminismens subjekt bidrar på denne måten til å bryte ned strukturer som forbindes med en maskulin og patriarkalsk kultur innenfor kunstfeltet. Poenget er at femininitet som feminismens subjekt kan ses som et brudd med en patriarkalsk logikk hvor kvinnen i kunsthistorien blir fremstilt på bakgrunn av maskuline preferanser.

Hvis vi ser bort fra at det er snakk om to forskjellige begreper om kjønn, på den ene siden som en kulturell og sosial konstruksjon og på den andre siden biologisk essensiell, spiller kroppen en sentral rolle som tegn på femininitet i Jones', så vel som i Chicago og Schapiros tekst og Chicagos bilde. Gjennom å demontere den biologiske forståelsen av kjønn, og ved å forankre feminismens subjekt i kroppen som handling, erfaring og som middel til kommunikasjon, åpner Jones for et utvidet perspektiv på feminismens subjekt som kan ses som et praktisk eksempel på Butlers teori om kjønnsdannelse. Dette perspektivet faller utenfor rammene av den heteroseksuelle,

⁹³ Thalia Gouma-Petersen og Patricia Mathews, “The feminist critique of Art History”, *The art bulletin*, (Sep. 1987), 338.

⁹⁴ John Berger, *Ways of Seeing*, (London: British Broadcasting and Penguin Book, 1972), 47.

⁹⁵ Gouma-Petersen og Mathews: “The feminist critique of Art History”, 338.

vestlige og binære kjønnsmodell som en første generasjon feminister i stor grad forholder seg til ifølge senere års kritiske innvendninger.⁹⁶

Fenomenologisk nærvær og sensibilitet

Jones oppretter et kroppslig nærvær mellom seg selv som betrakter, kunstobjektet, kunstneren og en sosial og samfunnsrelatert kontekst gjennom fenomenologisk identifikasjon og erkjennelse som jeg mener kan relateres til kvinners “performance art” i 1960- og 70-årene. Som utgangspunkt vil jeg se på performance-arbeider som Ana Mendieta utførte i løpet av 1973, der hun iscenesatte hypotetiske voldtekter. Men det er i kraft av å synliggjøre fenomenologiske relasjoner mellom betrakteren og kunstprosjektet, snarere enn tekstens narrative innhold eller *bestemte* reaksjoner hos betrakteren, jeg mener Jones’ metode kan sees i forhold til Mendieta’s prosjekt: “Mendieta’s work stands as an extended mediation on the artist’s experience of living as a woman in a woman’s body, addressing feelings of loss, vulnerability, and alienation, as well as a drive for empowerment and connection.”⁹⁷

I en versjon av disse arbeidene, Rape/Murder (fig. 13), inviterer Mendieta en rekke bekjente hjem til sin leilighet, hvor de uventet finner henne livløs på gulvet, blødende og tilsynelatende voldtatt. Prosjektet ble utført etter at en kvinne ved Universitetet i Iowa, hvor Mendieta selv studerte i denne perioden, ble brutalt voldtatt og myrdet. Mendieta har uttalt at hun ønsket å synliggjøre hvordan kvinner blir offer for menns begjær, lyst og aggresjon som en konsekvens av at kvinner blir objektivert i samfunnet.⁹⁸ Den cubanske kunsthistorikeren Kaira M. Cabañas har påpekt at Mendieta’s kroppslige tilstedeværelse genererte følelser av identifikasjon blant publikum: “The previously invisible, unnamed victim of rape gained an identity. The audience was forced to reflect on its responsibility; its empathy was elicited and translated to the space of awerness in which sexual violence could be addressed.”⁹⁹ I samsvar med for eksempel hvordan Jones beskriver Parveen Adams’ erfaringer av lidelse i møte med Orlans performance synes Cabañas å mene at Mendieta’s arbeid tvinger frem empati og identifikasjon hos publikum. I likhet med Jones forstyrrer Mendieta ikke bare

⁹⁶ Meyer skriver følgende: “The feminist art movement faced growing criticism in the 1980s and 1990s from women who felt marginalized by its predominantly white, middle-class, and heterosexual leadership.” Meyer, “Power and Pleasure”, 333.

⁹⁷ Meyer, “Power and Pleasure”, 323.

⁹⁸ Kaira M. Cabana, “Pain of Cuba, body I am”, *Women’s Art Journal*, 20, nr. 1, (1999), 12.

⁹⁹ Cabana, “Pain of Cuba, body I am”, 12.

modernismens idé om det autonome “kunstverk”, men også ideen om den desinteresserte betrakter.

I artikkelen “Art and objecthood” (1967) identifiserer Michael Fried “teatralitet” som en side ved minimalistisk kunst. Han hevder at denne kunsten appellerer til publikum som en deltaker snarere enn som en distansert observatør.¹⁰⁰ Et annet eksempel er den amerikanske kunstneren Robert Morris, som forut for Fried i “Notes on sculpture” (1966-67) redegjør for den minimalistiske skulpturens “autonomitet”. Her indikerer han at betrakteren utgjør en del av det skulpturale rom i kraft av sin kropp og sitt fenomenologiske engasjement.¹⁰¹ Den amerikanske kunsthistorikeren Douglas Crimp kuraterte i 1977 utstillingen *Picture* ved The Artists Space i New York. Han var motivert av å synliggjøre representasjoner som en mental prosess i kunstnerens eller betrakterens engasjement like vel som et motiv formidlet via ulike visuelle medier — nettopp med utgangspunkt i Frieds begrep om teatralitet.¹⁰² I motsetning til Jones og Mendieta utelater eller unngår disse aktørene spørsmål om kjønn som et aspekt ved disse fenomenologiske prosesser.

Den amerikanske kunstkritikeren Lucy Lippard og den amerikanske kunstkritikeren og kunstneren Harmony Hammond har imidlertid påpekt sammenhenger mellom kroppsbevissthet og kvinners kreativitet og erfaringer som jeg mener kan relateres til den fenomenologiske nærheten Jones identifiserer mellom kunstobjektet, betrakteren, kunstneren og en sosial og samfunnsrelatert kontekst. I sitt essay “A sense of touch” (1984) diskuterer Hammond spesielt kvinners erfaringer av kropp og seksualitet. Hun viser dels til kvinnelige kunstnerers figurative fremstillinger av kvinners kropp og seksualitet. Mer av betydning i denne sammenhengen er hvordan hun hevder at kvinners abstrakte kunst vekker minner om kropp og sensibilitet hos betrakteren som indikerer en

¹⁰⁰ Michael Fried, “Art and objecthood”(1967), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood, (Malden: Blackwell Publishers, 2003), 835-46.

¹⁰¹ Morris skriver følgende: “Under det att verket måste vara autonomt, i betydelsen av en självtillsträcktlig enhet, för att en gestalt, en odelbar och oupplöslig helhet skal bildas, befinner sig de centrala estetiska termerna inte inuti detta autonoma objekt, utan de är beroende av det, de utgör fria variabler som erhåller sin bestämning i betraktarens partikulära rum, ljus och fysiska perspektiv.” Robert Morris, “Anteckningar om Skulpturen, del 1 och 2”. (Opprinnelig publisert i *Art Forum* i tre deler i løpet av 1966 og 1967 under tittelen “Notes on Sculpture”). *Från 60-tal till cyberspace*, Skriftserien Kairos nr. 3, Kungliga Konsthögskolan, overs. til svensk av Sven-Olov Wallenstein, (Stockholm: Raster Förlag, 1997), 34.

¹⁰² Douglas Crimp, “Pictures” (1977), *Art after modernism: Rethinking representation*, red. av Brian Wallis og Marcia Tucker, (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984), 175-88. Utstillingen viste arbeider av følgende kunstnere; Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo og Philip Smith.

form for nødvendig forbindelse mellom kvinner og kroppslighet generelt. Disse erfaringer knytter hun til ulike materialer og måten de har blitt bearbeidet. Som eksempler på kunst som appellerer til betrakterens fenomenologiske engasjement viser Hammond blant annet til Lynda Benglis' lateks-, skum- og voksobjekter hvor mediene og materialene røper dynamiske inntrykk av masse og overflate, samt Louise Bourgeois' lateks-, marmor- og gipsskulpturer utført i organiske og amorfe former (fig. 14, 15, 16 og 17): "Often this material and process reference to sensuality is combined with an abstract imagery referring to parts of the body, yet simultaneously to the hole body."¹⁰³

I likhet med Jones kroppsliggjør Hammond sin teori i sin egen praksis. I Hammonds tilfelle betyr det at hun omsetter ideen om kunstverkets fenomenologiske effekter i sitt arbeide med så kalte "wrappede" objekter. Dette er skulpturer utført av en kerne av tre som hun surrer med tykt stoff i flere lag. Et eksempel på et slikt prosjekt er *Hunkertime* (1979–1980) (fig. 18):

Wrapping the fabric is in itself a very physical activity, involving the whole body, and ultimately contributes to the abstract sensual sense of the finished piece. I find that materials which suggest direct hand manipulation (clay, plaster, papier-mâché, and fabric) or paint used to suggest finger painting, as well as materials actually taken from bodies — hair, nail, clippings, teeth, leather (skin)— seem to carry with them sexual references.¹⁰⁴

Forbindelsen mellom teori og praksis ligger, slik Hammond ser det, i at den grunnleggende fysiske prosessen med disse skulpturene produserer kroppslige erfaringer som kan relateres til følelsene hun mener skulpturene vekker hos betrakteren. På denne måten oppretter Hammond en sosial relasjon og nærhet mellom sine handlinger, sitt intellektuelle engasjement (sin teori) og betrakterens erfaringer som hun i teksten forankrer i den kvinnesentrerte feministbevegelsen i samtiden.

I artikkelen "Eccentric abstraction", publisert i 1966 i tidskriftet *Art international*, argumenterer Lippard for en sammenheng mellom kvinners kunst og kunst med en sterk fenomenologisk appell.¹⁰⁵ Lippard skrev artikkelen utenfor en feministisk kontekst. I innledningen til hennes essaysamling *From the center: Feminist essays on women's art*

¹⁰³ Harmony Hammond, "A sense of touch", *Wrappings: Essays on feminism, art, and the martial arts*, (New York: Musmann Bruce Publishers, 1984), 82.

¹⁰⁴ Hammond, "A sense of touch", 82.

¹⁰⁵ Lucy R. Lippard, "Eccentric abstraction" (1966), *Art and feminism*, red. av Helena Reckitt, (London: Phaidon Press, 2001), 197-198. Artikkelen ble opprinnelig publisert i *Art international* i 1966 og dannet utgangspunkt for en forelesningsrekke ved University of California i Berkeley og Los Angeles County Museum, og en utstilling ved Fischbach Gallery i New York samme år.

(1976) påpeker hun at det var først i begynnelsen av 1970-årene hun tok et feministisk standpunkt.¹⁰⁶ I artikkelen tar hun for seg samtidige skulpturer utført av kvinnelige kunstnere som Eva Hesse (fig. 19), Merete Oppenheim (fig. 20), Yayoi Kusama og Louise Bourgeois (fig. 21 og 16). Hun hevder at disse arbeidene avslører tydelige, om enn udefinerbare referanser til kropp, som hun på den ene siden forbinder med kunstobjektets form og på den andre siden registrerer som en fenomenologisk respons i møte med disse kunstobjekt:

Such **mindless** [min utheving], near-visceral identification with form, for which the psychological term “body ego” seems perfectly adaptable, is characteristic of eccentric abstraction. It is difficult to explain why certain forms and treatments of form should elicit more sensuous response than others. Some times it is determined by the artist’s own approach to his materials and forms; at others by the viewer’s indirect sensations of identification, reflecting both his personal and vicarious knowledge of sensorial experience in general.¹⁰⁷

I motsetning til både Jones og Hammond forankrer ikke Lippard disse erfaringene i betrakterens bevisste erkjennelse av kunstobjektet som motivert eller påvirket av en feministisk agenda. Det er snarere som en udefinerbar og ukontrollerbar følelse, løsrevet fra intellektet og som Lippard referer til som “mindless”, og som hun viser til her. Mens en kunstkritiker som Lippard forankrer dette fenomenologiske engasjementet i betrakterens kropp atskilt fra subjektets bevissthet, forutsetter både Hammonds og Jones’ analyser at betrakterens kroppslige erfaringer er knyttet til et intellektuelt engasjement både fra kunstneren og betrakterens side.

I Jones’ og Hammonds tekster danner kunstnerens teknikk og bearbeidelse av mediene utgangspunkt for en forestilling om en sosial relasjon mellom kunstneren, betrakteren og en temporær kontekst som på ulike måter relateres til kropp, erfaring og handling som tegn på femininitet. Hammond forbinder disse fenomenologiske effektene, som en side ved feministisk og kvinnesentrert kunst motivert av en feministisk agenda med en evne til å påvirke betrakterens erfaringer. Jones på sin side forankrer disse effektene i kunstobjektets teknikk og medienes organisering som et *produkt* av både kunstnerens kreative handlinger så vel som betrakterens engasjement. Mens forståelsen av nærvær mellom betrakteren og kunstobjektet i Jones’ tekst bygger på intersubjektiv utveksling, og gjensidig identifikasjon mellom kunstneren og betrakteren, opprettholder

¹⁰⁶ Lucy R. Lippard: “Changing since changing”, *From the center: Feminist essays on women’s art*, (New York: E. P. Dutton, 1976).

¹⁰⁷ Lippard, “Eccentric abstraction”, 198.

Hammond en tradisjonelt hierarkisk relasjon og skille mellom kunstobjektet og betrakteren.

Nettverksstrukturer

Med utgangspunkt i kunstobjektets intersubjektive funksjon, betrakterens erfaringer og kunstnerens teknikk kartlegger og synliggjør Jones et intrikat nettverk av tverrfaglige referanser til kropp og femininitet som feminismens subjekt, både i form av en samtidig diskurs, men også i form av en tilbakevirkende *genealogi*.¹⁰⁸ Jeg mener at Chicagos installasjon *Dinner party* (1974-79) synliggjør et tilsvarende sammenflettet nettverk av referanser til kvinners handlinger, ideer og historie (fig. 22) — ikke bare i kraft av sin form, ikonografi og narrative struktur, men også i samsvar med en samtidig feministisk politikk. På denne måten vil jeg hevde at Chicagos installasjon, i likhet med Jones' tekst, kroppsliggjør og iscenesetter femininitet som feminismens subjekt i form av Chicagos konkrete handlinger og metodikk.

Chicagos installasjon består av et triangulært bord dekket med 39 middagskuverter, plassert på en opphøyet plattform, kledd med 2300 porselensfliser og dekorert med 999 kvinnenavn. Hver plass representerer en kvinne fra historien. Kvinnens navn er brodert på duken under hver middagskuvert, som består av glass og bestikk, i tillegg til en tallerken utformet og dekorert i samsvar med ulike tolkninger av “central core”-symbolikken.¹⁰⁹ Teknikken er tilsynelatende kvinneorientert med hensyn til tallerkenes “central core”-symbolikk, bordets trekantede form¹¹⁰, en rekke kvinnelige egennavn og anvendelsen av typisk kvinnelige håndverksteknikker.

Ved å anvende håndverksteknikker forbundet med kvinner og kvinnelig kreativitet tilskriver Chicago ikke bare disse teknikkene verdi som kunstnerisk medium, men synliggjør også at det hierarkiske skillet mellom kunst og håndverk er basert på kjønnsforskjeller. Chicagos intensjon var å refortolke “Nattverden” ut fra et

¹⁰⁸ Jeg har forklart betydningen av “genealogi” i kapittel 2.

¹⁰⁹ Helena Reckitt, “Bildetekster”, i *Art and feminism*, red. av Helena Reckitt, (London: Phaidon Press, 2001), 111.

¹¹⁰ Den amerikanske kunsthistorikeren Deborah J. Johnson har i relasjon til bordets triangulære form påpekt at formen sikter til et prinsipielt tegn for det kvinnelige “kjønn” som kan relateres til kvinners kropp: “The triangle is one of the earliest symbols of the female — the mons veneris — and suggest the configuration of the female groin”: Deborah J. Johnson, “The secularization of the sacred Judy Chicago’s Dinner Party and feminist spirituality (1975-79)”, *Women making art: Women in the visual, literary, and performing arts since 1960*, red. av Deborah Johnson og Wendy Oliver, (New York: Peter Lang, 2001), 94.

kvinneperspektiv, som her betyr at hun synliggjør kvinner som har blitt fornektet en plass i historiebøkene.¹¹¹ På bakgrunn av det historiske omfanget ganget hun tretten med tre. De 39 plassene fordelte hun mellom kvinner fra forhistorisk tid fram til og med hennes egen samtid. Hver av disse kvinnene er ment å representere sin egen historiske epoke, som de har preget i kraft av å forbedre kvinners eksistensbetingelser på forskjellige måter.¹¹²

Boken *The Dinner party: A symbol of our heritage*, som Chicago publiserte i forbindelse med arbeidet med installasjonen, forklarer at over 400 kvinner arbeidet med installasjonen. Både amatører og profesjonelle bidro med sin kunnskap og utforming av gjenstander og objekt. *Dinner party*, som et samarbeidsprosjekt i praktisk forstand, vitner om et kunstprosjekt utformet på bakgrunn av prinsipper om solidaritet kvinner i mellom. Med utgangspunkt i disse premissene vil jeg påstå at Chicago samtidig iscenesetter sin politiske og temporære situasjon som kunstner, kvinne og feminist i 1970-årene, i samsvar med hvordan Jones iscenesetter feminismens subjektforståelse i sine valg av tematikk, teoretiske referanser og objekt/subjekt for sin undersøkelse. Jeg mener at *Dinner party* som konstruksjon kan forankres i Chicagos identitetspolitiske engasjement i feministbevegelsen i 1970 årene, det vil si ikke bare iscenesatt som ikonografiske, formale og narrative referanser, men også i kraft av installasjonens produksjonsbetingelser.

Denne identitetspolitiske situasjonen har sin kilde i en idé om feminismen som en kollektiv og solidarisk aksjonsbevegelse. Disse ideene har sitt utspring i feministiske grupperinger i 1960- og 70-årene og kom til uttrykk under den etter hvert så kjente parolen "The personal is political" formulert av den amerikanske kvinneaktivisten Carol Hanish i 1969.¹¹³ Det var den feministiske aksjonsgruppen New York Radical Women som først utviklet konseptet som erkjennelsesstrategi, med den hensikt å heve bevisstheten blant kvinner om deres posisjon i forhold til menn med utgangspunkt i kvinnenenes personlige erfaringer:

¹¹¹ David W. Galenson, *Artistic capital*, (NewYork: Taylor and Francis, 2006), 133.

¹¹² Navne på dukene refererer blant annet til gudinner, kvinnelige filosofer, forfattere og kunstnere.

¹¹³ Carol Hanisch, "The personal is political" (Opprinnelig publisert i, *Notes from the second year: Women's liberation in 1970*, i 1969). URL= <http://scholar.alexanderstreet.com/pages/pageinfo.action?pageId=2259>, (oppsøkt 1. april 2009).

We regard our personal experience, and our feelings about that experience, as the basis for an analysis of our common situation. We cannot rely on existing ideologies as they are products of male supremacist culture. We question every generalization and accept none that are not confirmed by our experience.¹¹⁴

Strategien ble ganske raskt gjenstand for indre konflikter i gruppen og førte til etableringen av Red Stockings of the Women Liberation Movement i 1969, nettopp med bevissthetshevende strategier som sitt ideologiske grunnlag. Konseptet spredde seg raskt blant kvinnebevegelsen i USA og videre til Europa i løpet av 1970-årene. Basert på en oppfatning av at kvinner erfarer verden annerledes enn menn hadde denne metoden støtte i forskning knyttet til fag som psykologi, kunst, litteratur, sosiologi og pedagogikk i samtiden.¹¹⁵

Dinner party er et samarbeidsprosjekt som, på bakgrunn av Chicagos engasjement som lærer ved det feministiske kunstprogrammet ved California Institute of the Arts i 1970-årene, kan ses som et resultat av bevissthetshevende metoder. Samme gjelder kanskje også verket som idé til tross for at *Dinner party* bærer Chicagos signatur. Sammen med Schapiro var Chicago en av initiativtakerne til det feministiske kunstprogrammet ved California Institute of the Arts.¹¹⁶ Chicago og Schapiros undervisning bygde på samarbeid, bevisstgjøring og samtaler mellom deltakerne, basert på prinsippene bak “bevissthetshevende” erkjennelsesstrategier. I en artikkel fra 1973 beskriver Schapiro undervisningen av klassens kvinnelige studenter og meningen med dette arbeidet på følgende måte:

Classes began by sitting in a circle; a topic for discussion was selected. We moved around the room; each person assumed responsibility for addressing her self to the topic on her highest level of self-perception. In the classical women's liberation technique, the personal became political. Privately held feelings imagined to be personally held “hang-ups” turned out to be everyone's feelings [...] In our group we made rules based on mutual aesthetic consent to encourage and support the most profound artistic needs of the group.¹¹⁷

På denne måten ble personlige erfaringer bekreftet og akseptert innenfor et fellesskap der deltakerne hadde som mål å skape positive holdninger til det å være kvinne, samt frigjøre kvinner fra det Chicago omtaler som tradisjonelle begrep om kvinnerollen. Målsetningen

¹¹⁴ Redstockings, “Redstockings manifesto” (1968), *Public women, public words: A documentary history of American feminism*, red. av Dawn Keetley og John Pettegrew, (Lanham: Rowman and Littlefield, 2005), 21.

¹¹⁵ Gouma-Petersen og Mathews: “The feminist critique of Art History”, 334.

¹¹⁶ Chicago opprettet opprinnelig dette programmet i 1970 ved Fresno State College, som nå er California State University i Fresno. Programmet ble i 1971 flyttet til California Institute of Arts i Valencia og reetablert i samarbeid med Schapiro.

¹¹⁷ Miriam Schapiro, “The education of women as Artists: Project womanhouse” (1973), *Art and feminism*, red. av Helena Reckitt, (London: Phaidon Press, 2001), 208.

var å komme frem til kollektive begrep om kvinners identitet som var personlig meningsfulle, som disse kvinnelige studenter kunne bruke som utgangspunkt for sitt arbeid. Et konkret resultat av disse seanser var Womanhouse-prosjektet i 1972. I regi av Chicago og Schapiro ble et forlatt filmstudio i Hollywood omformet til en utstillingsarena for feministisk kunst hvor studentene omsatte disse ideer til stedspesifikke installasjonsprosjekt.¹¹⁸ Prosjektet var et av de første uttrykkene for en *kollektiv* feministisk kritikk formidlet gjennom kunst.¹¹⁹

Gjennom valg av produksjonsmidler så vel som konstruksjonsstrategier som iscenesetter disse solidariske prinsippene mener jeg at Chicago, i likhet med Jones, kartlegger feminismens subjekt som et diskursivt fenomen. Poenget er at både Jones og Chicago synliggjør det faktum at deres arbeide også er skyldig andres engasjement og ideer, og dermed kan ses som “tekster” som synliggjører et sammenhengende nettverk av feministiske interesser. Jeg mener også Jones’ tekst kan, med et snev av velvilje oversettes til begrepet “the personal is political”.

Kjernen i denne logikken baserer jeg på “nettverket” forstått som formal og erkjennelsesmessig motsvarighet til Roland Barthes begrep om “tekstens” struktur i hans essay “The death of the author”(1968):

We know now that a text is not a line of wordsreleasing a single “theological” meaning (the “message” of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.¹²⁰

Tekstens struktur er på denne måten å forstå som en uregelmessig vev hvor vevens tråder motsvarer et *nettverk* av fortolkninger og andre tekster. Quilten er en typisk kvinnelig håndverksteknikk vares tilvirkningsprinsipper er basert på dette prinsipp om nettverket som konstruksjon, i den forstand at quilten er bygget opp av lagvis og delvis med stoff og mykt fyllmateriale, montert i intrikate mønster. Quilten fikk sin renessanse blant feministiske kunstnere i 1970-årene. Det er en håndtverksteknikk med lange tradisjoner på den amerikanske landsbygden og fyller tradisjonelt en funksjon som et pledd, et

¹¹⁸ Womanhouse var et midlertidlig utstillingsprosjekt som ble fulgt opp med Woman’s building i november 1973, stasjonert i den gamle bygningen til Chouinard Art School i Los Angeles. Bygningen stengte i 1991.

¹¹⁹ Gouma-Petersen og Mathews: “The feminist critique of Art History”, 334.

¹²⁰ Barthes, “The death of the author”, 43-44.

putetrekk, en veggdekorasjon eller tilsvarende bruksgjenstand.¹²¹ Blant bønder på den amerikanske landsbygden representerte hver stoffbit hypotetisk sett en arv og sin egen partikulære historie siden den ofte stammet fra brukte tekstiler. I quiltens struktur og konstruksjonspremisser har Lippard i sitt essay “Up, down and across: A new frame for new quilts”(1983) identifisert nettverket som metafor for kvinners liv og kultur:

Since the new wave of feminist art began around 1970, the quilt has become the prime visual metaphor for women's lives, for women's culture. In properly prim grids or in rebelliously “crazy” fields, it incorporates Spider Woman's web, political networking, and the collage aesthetic.¹²²

I teksten påpeker hun hvordan quilten i kraft av teknikkens historiske og politiske konnotasjoner iscenesetter nettopp et nettverk av referanser til kvinnen som sosialt individ.

Nettverket som erkjennelsesmessig og formal struktur kan oppfattes som en deformering av “rutenettet” som en idé om modernismens temporale og romlige prinsipper sett i lys av den amerikanske kunsthistorikeren Rosalind Krauss tekst “Grids” fra 1979:

Rutenettet proklamerer den moderne kunstens modernitet på to forskjellige måter. Den ene er romlig, den andre temporal. På den romlige måten slår rutenettet fast kunstfeltets autonomi. Rutenettet er utflatet, geometrisk, ordnet, og på denne måten er det antinaturalig, anti-mimetisk og anti-virkelig. [...] I den temporale dimensjonen er rutenettet et embleme på moderniteten ved å være nettopp dét. [...] Gjennom sin “oppdagelse” av rutenettet havnet kubismen, De Stijl, Mondrian, Malévic og mange andre på et sted som lå utenfor rekkevidde for alt som hadde gått forut for dem. Hvilket vil si at de landet i nåtiden, og alt annet ble erklært som fortid.¹²³

De nettverksstrukturer som jeg identifiserer via Jones' og Chicagos arbeider forvrenger rutenettets regelmessige struktur. Nettopp gjennom å iscenesette utvekslingen mellom seg selv, kunstobjektet og den reelle verden ut fra både et samtidig og et historisk perspektiv synliggjør de at modernismens ordnede prinsipper oppløses via henholdsvis Jones' fortolkningsstrategi og Chicagos installasjon. På den måten problematiserer Chicago, i

¹²¹ Quiltteknikkens historie starter ikke i Nord Amerika. Teknikken som innebærer å sy sammen tøyfragment til større enheter og i flere lag har røtter tilbake til det gamle Egypt, og metoden anvendes fortsatt i andre deler av verden. Wikipedia contributors, “Quilt”, *Wikipedia, The free encyclopedia*, URL= <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Quilt&oldid=284466191> (oppsøkt 18. april 2009). Kjennskapen til teknikken ble bragt til Nord Amerika med de europeiske innvandrene. Jean Taylor Federico, “American quilts: 1770-1880”, *The artist and the Quilt*, red. av Charlotte Robinson, (Kent: Columbus books, 1983), 16-17.

¹²² Lucy Lippard, “Up, down, and across: A new frame for new quilts”, *The artist and the quilt*, red. av Charlotte Robinson, (Kent: Columbus books, 1983), 32.

¹²³ Rosalind Krauss, “Rutenett” (1979). *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, overs. til norsk av Agnete Øye, (Oslo: Pax Forlag, 2002), 9-10.

likhet med Jones, en idé om forskerens, forfatterens og kunstnerens genialitet, men med utgangspunkt i andre historiske og teoretiske forutsetninger.

Språket

Så langt har det vist seg at den første generasjonen feminister, i likhet med Jones, problematiserer kunstneren, betrakteren og kunstobjektets tradisjonelle roller i kunsthistorien. Det autonome kunstverket, det universelle kunstnersubjektet, den desinteresserte betrakter og den autoritære forsker eller kunstner utfordres i kraft av kroppsorienterte strategier for fortolkning og kunstproduksjon — utviklet med en intensjon om å synliggjøre og undergrave kjønnede makt hierarkier. Men til forskjell fra Chicagos arbeider leder disse effektene i Jones' tekst ikke bare til oppløsningen av disse fiktive ideene, men også til nye begreper — ikke bare om kjønn og kvinners identitet, men om subjektet generelt som sosialt og moralsk individ. Denne forskjellen kommer også til uttrykk via språket. I samsvar med den poststrukturalistiske agendaen Jones lener seg til, unngår hun tilsynelatende et språk som har konnotasjoner til begreper om kunstneren eller betrakteren som et selvrefererende “individ”.

Gouma-Petersen og Mathews påpeker at den kunsthistorisk forskningen som i 1970-årene var opptatt av å kartlegge kvinnelige kunstnerers liv og arbeid i form av for eksempel monografier og biografier, fortsatt opererte innenfor en tradisjonell språkstruktur der kunstneren ble posisjonert og målt i henhold til hierarkiske termer som for eksempel “storhet” og “genialitet”: “Many of those books share to a certain extent the unspoken but still apparent objective, to prove that women have been as accomplished, even if not as ‘great’ as men, and to try to place women artists within the traditional historical framework.”¹²⁴ Gouma-Petersen og Mathews hevder at disse prosjektene forstått som feministisk kritikk er selvutslettende, fordi et ord som “storhet” er konstruert innenfor en meningskontekst hvor denne termen referer til mannlige kunstneres genialitet som en retningsgivende term for å måle andre kunstneres “genialitet”. Som jeg har vist tidligere i dette kapittelet betyr det at menns “mesterverk” og maskuline preferanser brukes som en standard for hva “storhet” viser til.

Ved å bruke tradisjonelle termer som mål på kvinnelige kunstneres arbeid og status som kunstnere, undergraver disse undersøkelsene verdier knyttet til kvinners

¹²⁴ Gouma-Peterson og Mathews, “The feminist critique of art history”, 327.

sosiale forutsetninger. Paradoksalt nok kan kvinners sosiale forutsetninger sees som et resultat av disse faktorene — det vil si at kvinnen innenfor rammene av disse termer er sekundær i sitt binære forhold til mannen, snarere enn likeverdig. I samsvar med denne selvmotsigende retorikken synes også den amerikanske kunsthistorikeren Linda Nochlin å operere når hun i sin artikkel “Why are there no great women artist?” (1971) indirekte forutsetter at menns kunst er “større” enn kvinners. Som et svar på spørsmålet om hvorfor det ikke har eksistert noen **store** kvinnelige kunstnere, argumenterer Nochlin for at kvinners manglende stilling i kunsthistorien skyldes sosiale forhold som oppdragelse og sosiale normer, snarere enn kvinners iboende forskjell fra menn:

I verkligheten är, som alla vet, situasjonen, sådan den nu föreligger och alltid har förelegat inom konsten, och inom hundratals andra områden, diskriminerande, förtryckande och avskräckande för alla dem, deribland kvinnor, som inte haft turen att födas vit, helst inom medelklassen, och framför allt som man. Felet ligger inte i våra stjärntekken, våra hormoner, våra menstruationscykler eller i våra tomma inre rum, utan i våra institusjoner och i vår fostran – fostran uppfattad som allt det som händer oss från det ögonblick vi träder in i denna värld av meningsfulla symboler, tecken och signaler.¹²⁵

Logikken bak dette argumentet synes å hevde at bare kvinner blir gitt de samme betingelsene som menn vil nok kvinner i fremtiden produsere like “stor” kunst som sine mannlige kollegaer. Nochlin problematiserer altså de kulturelle premissene bak fenomenene som språket sikter til, mens hun glemmer å stille spørsmål ved språkets kulturelle forutsetninger.

Ideen om det verbale språket som uttrykk for en kultur har røtter tilbake til Saussures tegnteori¹²⁶ og Claude Levi Strauss’ antropologiske studier basert på Saussures idé om språkets binære struktur. Dette kan relateres til den amerikanske sosiologen Joan W. Scotts beskrivelse av språkets funksjon i en kulturell kontekst:

Language. Following the work of structuralist linguistics and anthropology, the term is used to mean not simply words or even a vocabulary and set of grammatical rules but, rather, a meaning-constituting system: that is, any system—strictly verbal or other—through which meaning is constructed and cultural practices organized and by which, accordingly, people represent and understand their world, including who they are and how they relate to others. “Language”, so conceived, is a central focus of poststructuralist analysis.¹²⁷

Å konsekvent bruke et ord som for eksempel “subjekt” i stedet for “individ”, slik som Jones gjør, mener jeg legitimerer og forsterker innebyrden av hennes poststrukturalistiske referanser på lik linje med hennes valg av tematikk, objekt/subjekt for hennes

¹²⁵ Linda Nochlin, “Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer” (1971), overs. til svensk ved Sven-Erik Thorell, *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna Lena Lindberg, (Stockholm: Nordstedts Epan, 2000), 28.

¹²⁶ Jeg har gjort rede for prinsippene ved Saussures lingvistikk i en fotnote i kapittel 2.

¹²⁷ Scott, “Deconstructing Equality-Versus-Difference”, 759.

undersøkelse og måten hun strukturerer disse momentene på. I samsvar med en poststrukturalistisk logikk forklarer den tysk/britiske kulturteoretikeren Chris Weedon forskjellen mellom “subjekt” og “individ” i *Feminist practice and poststructuralist theory* (1997) på følgende måte:

The terms *subject and subjectivity* are central to poststructuralist theory and they mark a crucial break with humanist conceptions of the individual which are still central to western philosophy and political and social organization. “subjectivity” is used to refer to the conscious and unconscious thoughts and emotions of the individual, her sense of herself and her ways of understanding her relation to the world. Humanist discourses presuppose an essence at the heart of the individual which is unique, fixed and coherent and which makes her what she *is*. The nature of this essence varies between different forms of humanist discourse.¹²⁸

Jones er med andre ord å forstå som en aktør som iscenesetter poststrukturalistisk teori ikke bare gjennom sine konkrete handlinger, men også via en språklig sjargong som plasserer henne i opposisjon til den humanistiske språkstrukturen, som for eksempel Nochlin befinner seg innenfor. Som jeg har påpekt tidligere setter dette teoretiske aspektet Jones’ metode i forbindelse med en andre generasjon feministisk kritikk.

Feminisme som postmoderne kritikk

Hensikten med dette kapittel har vært å diskutere kroppslige aspekter ved Jones’ metode sett i relasjon til en første generasjon feministisk kritikk. Det viste seg imidlertid allerede i første avsnitt at mens kropp i Jones’ tekst peker til en sosial kategori forbundet med subjektivitet, fungerer tegn og symboler på kropp blant kvinnelige kunstnere og teoretikere i 1960- og 70-årene som *uttrykk for* en indre kjønnsbevissthet. Disse forskjellene har sin rot i grunnleggende oppfatninger om det erkjennende subjektets ontologi, det vil si som performativt og kroppsliggjort i Jones’ tekst, mens en første generasjon feminister viser til subjektet som iboende. Uansett kortsluttes i begge fallene ideen om det autonome “kunstverket”, like mye som det universelle kunstnersubjektet eller den desinteresserte betrakter, ved synliggjøringen av kjønn og identitet som en side ved både kunstproduksjon og fortolkning.

Mens Jones relaterer disse kjønnede aspektene til *ideer om* kvinner som sosiale og kroppsliggjorte aktører forankrer den første generasjonen feminister femininitet i kvinnen som biologisk subjekt. I likhet med disse aktører tar Jones utgangspunkt i premisser som har sine forutsetninger i feminismen som historisk betinget kategori og

¹²⁸ Chris Weedon, *Feminist practice and poststructuralist theory*, 2, utg. (Oxford: Blackwell Publishers, 1997), 32.

erkjennelsesmetoder som kan legitimeres i en større kjønnspolitisk sammenheng. Fordi Jones befinner seg i en annen temporær situasjon avviker Jones fra den første generasjonen feminister med hensyn til språk og teoretisk horisont. Det jeg mener er at hypotetisk sett så hadde ikke disse feminister tilgang til kunnskap, erfaringer og ideer etablert i Jones' samtid.

Å representere kvinnens kropp som tegn på feminitet i en feministisk kontekst møtte motbør i 1970-årene. Dels på grunn av en etablert estetisk diskurs innenfor et modernistisk paradigme hvor et maleri for eksempel skulle uttrykke *mediets* spesifikke betingelser snarere enn motivets narrative forutsetninger, men ikke minst hevdet en ny generasjon feminister at disse kroppsorienterte fremstillingene av kvinners identitet forsterket kvinnens status som objekt for menns begjær.

I den banebrytende boken *Old mistresses: Women art and ideology* (1981) stemplet de britiske kunsthistorikerne Griselda Pollock og Rozsica Parker, akkurat som den amerikanske kunstneren og teoretikeren Mary Kelly og den britiske filmteoretikeren Laura Mulvey, all forskning og kunstproduksjon som omhandler forholdet mellom kvinners kropp og subjektivitet som "essensialistisk". Dette argumentet er utarbeidet på bakgrunn av kvinnekroppens tradisjonelle mening og symbolske funksjon i samfunnet generelt.¹²⁹ I sitt essay "What's wrong with images of women?" (1977) hadde Pollock noen år tidligere formulert en innvending rettet mot akkurat bruken av kvinnens kropp i et feministisk øyemed, fordi hun mente kvinnebilder snarere skadet enn styrket kvinners integritet:

The appropriation of woman as body in all forms of representation has spawned within the women's movement a consistent attempt to decolonise the female body, a tendency which walks a tightrope between subversion and reappropriation, and often serves rather to consolidate the potency of the signification rather than actually to rupture it. Much of this attempt has focussed on a kind of body imagery and an affirmative exposure of female sexuality through a celebratory imagery of the female genitals.¹³⁰

Ifølge Pollock fungerer bilder som ord. Det betyr at de tilskrives mening over en lang periode som en konsekvens av hvordan de blir brukt. På bakgrunn av dette har bildet av kvinnen lite med kvinner å gjøre. Innenfor et større symbolsk system som det vestlige samfunnet utgjør, som ifølge henne er basert på patriarkalske og kapitalistiske interesser, hevder Pollock at bilder av kvinnekroppen fungerer som et tegn på mannlig dominans,

¹²⁹ Meyer, "Power and Pleasure", 331.

¹³⁰ Griselda Pollock, "What's wrong with images of women?" (1977), *Looking on: Images of femininity in the visual arts and media*, red. Rosemary Betterton, (London: Pandora Press, 1987), 44-45.

uavhengig av hvem som bruker dem eller hvordan de brukes. I samsvar med disse betingelsene blir målsetningen blant den andre generasjonen feministiske aktører å skape distanse mellom representasjonen og betrakterens forventninger.¹³¹ Meyer bruker den amerikanske kunstneren Mary Kellys *Post-partum document* (1973-79) som eksempel på hvordan denne anti-essensialistiske kritikken konseptualiseres i form av bilder og tekst med referanser til moderskap og kvinnelighet uten å avbilde kroppen spesielt eller kroppslige tegn på kjønn (fig. 23, 24 og 25).¹³² Kellys installasjonsprosjekt består av konkrete objekt som klær, barnetegninger, barnets første skrift, morens dagboknotater, og annet funnet materiale som stammer fra ulike utviklingstrinn i forholdet mellom Kelly og hennes sønn de første seks årene av hans liv. Med hjelp av disse objekt, tekster og tegninger oppretter hun forbindelser mellom denne utviklingsprosessen og psykoanalytisk teori som fører til at moderskapet som en instinktiv og biologisk betinget rolle oppløses.

Pollock og Kelly var i stor grad influert av Mulveys måte å problematisere kvinneskikkelsene i klassiske Hollywood-filmer fra 1950- og 60-tallet på, i lys av Sigmund Freud og Jacques Lacans psykoanalytiske termer. Hennes essay, "Visual pleasure and narrative cinema", ble publisert første gang i 1975, i det britiske filmtidsskriftet *Screen*. Mulvey peker her på at den kvinnelige aktøren i klassiske Hollywood filmer fremstilles i samsvar med menns seksuelle begjær og begrep om kvinners skjønnhet, noe hun mener leder til at kvinner gjøres til *gjenstand* for et maskulint "blikk":

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.¹³³

Som en konsekvens av at filmens betraktere identifiserer seg med filmens hovedrolleinnhaver, som regel en mann, overføres det patriarkalske bildet av kvinnen til betrakteren. Mulvey hevder at den eneste måten å ødelegge dette bildet av kvinnen som objekt for menns tilfredsstillelse på er å problematisere, snarere enn å fortsette å iscenesette etablerte koder for femininitet.

¹³¹ Meyer, "Power and Pleasure", 331.

¹³² Meyer, "Power and Pleasure", 331.

¹³³ Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema" (1973), *The feminism and visual cultural reader*, red. Amelia Jones, (New York: Routledge 2003), 47-48.

Hvordan rammes Jones' metode av denne kritikken? Jeg mener at Jones' tekst unngår denne kritikken ved å vise hvordan kropp og kroppslighet ikke er knyttet til kvinnen spesielt, men snarere til en bestemt måte å forstå og iscenesette subjektet på — i opposisjon til en patriarkalsk logikk hvor subjektet blir fremstilt som universelt og enhetlig. Kroppen relateres i denne sammenhengen til en feminisert identitet i samsvar med hvordan den leses innenfor en poststrukturalistisk og fenomenologisk orientert feministisk diskurs. På den måten gjør Jones nettopp det Mulvey spør om i sitt essay, nemlig å problematisere det patriarkalske bildet av kvinnen som *objekt for andres begjær*. I Jones' tekst undersøkes betrakteren så vel som kunstneren som gjenstand for *sitt eget like mye som andres begjær*. Et eksempel er hennes valg av Harris' arbeider. Dette valget betyr at hun ikke bare problematiserer spørsmålet om kvinnen som objekt, men også mannens "blikk", som Mulvey synes å sementere i det heteroseksuelle og vestlige betraktersubjektet.

I likhet med Pollock, Mulvey og Kelly bruker Jones tverrfaglig teori for å legitimere sin feministiske kritikk. Dette premisset vil danne utgangspunkt for det neste kapittelet, der jeg vil undersøke Jones' metode i relasjon til den andre generasjonen feminister.

4. Tverrfaglig teori som middel til feministisk kritikk

Som forrige kapittel viste, erkjenner Jones i likhet med en første generasjon feminister, “femininitet” som en side ved kunstnerens teknikk, som forstås som et produkt av kunstnerens handlinger like vel som betrakterens kroppslige erfaringer og engasjement. I likhet med disse aktører knytter Jones disse teknikker, konkrete handlinger, erfaringer og engasjement til en diskursiv og sosial kontekst hvor kvinners kropp og seksualitet brukes som middel til feministisk kritikk. Men i motsetning til den første generasjonen feminister forankrer Jones forestillinger om kjønn og subjektivitet i *språk* og *teorier* om subjektets utvikling og ontologi. Det betyr at Jones’ tekst i samsvar med Gouma-Petersen/Mathews og Meyers begrep om den andre generasjonen feminister, bygger på tverrfaglig innsikt og en forståelse av kjønn som noe konstruert, snarere enn naturlig og biologisk betinget.¹³⁴

Med utgangspunkt i utstillingen *Difference: On representation and sexuality* (1984), som både Gouma-Petersen/Mathews og Meyer refererer til som en sentral begivenhet med hensyn til den senere generasjonens feministiske praksis og teori, vil jeg undersøke rekkevidden av disse likhetene. Som i forrige kapittel vil jeg ta utgangspunkt i forskjellig type praksis som kan knyttes til utstillingen. Det betyr at jeg vil sammenligne Jones’ bruk av teori med tekster og arbeid som vises eller har blitt produsert i tilknytning til eller i kjølvannet av utstillingen. I samsvar med oppgaven forøvrig er et gjennomgående spørsmål knyttet til de feministiske implikasjonene, men nå i forhold til anvendelsen av tverrfaglig teori.

Utstillingen *Difference: On representation and sexuality* (1984)

Utstillingen *Difference: On representation and sexuality* (1984) ble først organisert ved New Museum of Contemporary Art i New York (desember 1984 – februar 1985), og var kuratert av den amerikanske kunsthistorikeren og kritikeren Kate Linker. I løpet av våren 1985 ble utstillingen vist ved The Renaissance Society i Chicago, for så å avsluttes i London ved Institute of Contemporary Art høsten 1985. I USA ble det i tillegg presentert film og video som en del av utstillingen, kuratert i samarbeid med filmteoretikeren Jane Weinstock.

¹³⁴ Tverrfaglig teori viser her til anvendelse av teori som er utviklet i forhold til andre fag enn kunsthistorie og som er orientert om tematikk som tradisjonelt ikke har blitt problematisert innenfor kunsthistoriefaget og som i Jones’ tekst er orientert om subjektets ontologi og utvikling.

Mer enn hundre og femti fotografier, arbeider på papir, film og videoer utført av amerikanske og europeiske kunstnere utgjorde sammen med en rekke tekster i utstillingskatalogen utstillingskonseptet. Ifølge Linker kretset utstillingen tematisk omkring en interesse for representasjonen som fenomen — som indikasjon på kjønn og seksualitet som et ledd i en feministisk agenda, og som middel til å utfordre etablerte kjønnskategorier:

[...] much of the work shown here challenges the very idea of identity, contesting the rigid and oppressive meanings imposed on sexuality as eternal and unchanging truths. The exhibition's thesis - the continuous production of difference in language - offers possibilities for change, for it suggests that this need not entail re-production, but rather revision, of our conventional categories of gender.¹³⁵

Kunstnere som deltok i New York var Max Imy, Ray Barrie, Judith Barry, Raymond Bellour, Dara Birnbaum, Victor Burgin, Theresa Hak Kyung Cha, Cecilia Condit, Jean-Luc Godard, Hans Haacke, Mary Kelly, Silvia Kolbowski, Barbara Krüger, Sherry Levin, Yve Lomax, Styrart Marshall, Martha Rosler, Philippe Venault, Jeff Wall og Marie Yates. Med referanse til tekstene i katalogen, relaterer Linker de utvalgte arbeidene til psykoanalysen og Lacans teori med hensyn til hvordan han fremstiller subjektets seksuelle utvikling:

[...] on the whole, they follow psychoanalysis' injunction to attend to the small detail, to the undercurrent in the event that is consciously masked as in-different. They direct us to the insistence of sexuality in language, to the sexual pleasures that inhere in the look, and to the inscription of sexual bias in the apparatuses of representation — photography, television, film — that define our contemporary horizon. They impel awareness of how gender infuses, influences, and complicates a range of social forms, permeating supposedly neutral fields.¹³⁶

Linker viser her til Lacans omskriving av Freuds psykoanalytiske tolkning av *Ødipuskomplekset* som et resultat av barnets språklige utvikling.¹³⁷ Jeg vil i det følgende

¹³⁵ Kate Linker, "Difference: On representation and sexuality", (Illinois: Renaissance Society, Chicago University, 3 Mars – 21 April 1985). URL= <http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Essay.Difference-On-Representation-and-Sexuality.95.html>, (oppsøkt 8. februar 2009).

¹³⁶ Linker, "Difference".

¹³⁷ *Ødipuskomplekset* viser til en psykologisk diagnose hvor det er ekstrem binding til moren fra sønnens side. Uttrykket stammer fra den greske myten om Kong Ødipus som giftet seg med sin mor etter å ha drept sin far. *Ødipuskomplekset* oppstår ifølge Freud når barnet er i 3-5 års alder. På dette tidspunkt oppdager den lille gutten faren som en potensiell rival og trussel i forhold til barnets nære relasjon til moren og hennes kropp i den pre-ødipale fasen. Som et ledd i barnets seksuelle modning undertrykkes identifikasjonen med moren av en trussel om kastrasjon — å bli som moren: "This threat need not necessarily be spoken; but the boy, in perceiving that the girl is herself "castrated", begins to imagine this as a punishment which might be visited upon himself." Konsekvensen er at guttebarnet identifiserer seg med farens maskulinitet som ledemotiv for et sosialisert individ. Terry Eagleton, *Literary theory: An introduction*, 2. Utg, (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996), 134. Freud opererte med en utvidet teori om ødipuskomplekset i relasjon til jenter som ofte blir betegnet "electrakomplekset". *Termen* har ingen forankring i Freuds tekster. Freuds forståelse av denne utvidede teorien er at jenter i likhet med gutter opplever en ekstremt binding til

kort forklare betydningen av denne utviklingsprosessen for å fortydeliggjøre hva Linker legger i sin påstand.

I sin teori beskriver Lacan hvordan subjektets psykiske utvikling mot en seksuell identitet oppstår i relasjon til språket som uttrykk for en fallossentrert logikk. Denne logikken peker til rådende patriarkalske samfunnsnormer, det vil si “fallos” som et symbol for faren, og “loven” om seksuell forskjell og heteroseksualitet som ledemotiv for subjektets forståelse av sin egen og andres seksuelle identitet. Ifølge Lacan betyr det at subjektet søker å stabilisere selvet sitt, dels gjennom identifikasjon med, og dels gjennom å differensiere seg fra tegnet for maskulinitet, “fallos”.¹³⁸ Det betyr at Lacan, i samsvar med Saussures strukturalistiske lingvistikk, leser subjektets identitet som en konsekvens av subjektets selvbylde i forhold til en retningsgivende norm om “maskulinitet”. Men i samsvar med poststrukturalistisk tenkning, som Lacan er en representant for i denne sammenheng befinner subjektet seg på et trinnløst nivå i forhold til tegnet for “maskulinitet” uten å fullstendig tilsvare den fallogosentriske normen om “maskulinitet” eller “femininitet” (“ikke maskulinitet”).¹³⁹

Denne endeløse utviklingsprosessen mot en identitet drives av det underbevisste. Det vil si subjektets undertrykte *begjær* og søken etter det Freud ville kalle subjektets “pre-ødipale” og opprinnelige selv. En sentral side ved denne underliggende drivkraften er subjektets blikk og visuelle erfaringer av andre subjekt.¹⁴⁰ Ifølge Lacan, sammenfaller aksepten av “fallos” og loven om seksuell forskjellighet med barnets oppdagelse av språket. Dette stadiet i subjektets utvikling markerer ifølge Lacan en overgang fra den “imaginære fasen”, hvor barnet forholder seg til en illusjon om et helhetlig selv i en avskjermet symbiose med moren, det så kalte “speilstadiet”, til den “symbolske orden”

moren i den pre-ødipale fasen. I den “falliske fase” oppdager jenter farens penis, men ikke som en trussel, men som gjenstand for misunnelse og beundring. Moren blir utpekt som skyldig i datterens “kastrasjon”, med det som følge at jenter legger sin mor for hat. Wikipedia contributors, “electra complex”, *Wikipedia, the free encyclopedia*, URL=

http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Electra_complex&oldid=282550233 (besøkt 12 April 2009).

¹³⁸ Eagleton, *Literary theory*, 144-45.

¹³⁹ Et eksempel på denne fremmedgjortheten er hvordan begrepet “hest” på den ene siden peker til alle hester uten at disse ligner hverandre nøyaktig. Samtidig har de noen felles egenskaper som betyr at de verken er kuer, sauer eller hunder eller noen andre dyr. Resultatet er at mening om hesten “Kalle” i likhet med subjektets seksuelle identitet til enhver tid befinner seg på et trinnløst nivå mellom tegnet for “hest” og tegnet for “ikke hest”.

¹⁴⁰ I Freuds beskrivelse av ødipuskomplekset er *synet* av farens penis og *synet* av morens manglende penis en utløsende årsak til kastrasjonsfrykt blant gutter og beundring/glede hos jenter, og en utløsende årsak til at barnet undertrykker sitt primære begjær overfor moren. Eagleton, *Literary theory*, 134-35.

hvor subjektet har lært å forstå og kommunisere med tegn.¹⁴¹ Linker indikerer her at kunstnerens produksjonsmetoder i samsvar med psykoanalysen både appellerer til subjektets underbevisste begjær, samtidig som disse strategier i samsvar med Lacans teori om språket synliggjører hvordan representasjoner skjuler en seksuell identitet. Motsvarende logikk finner jeg i Jones' identifikasjon av femininitet som en intersubjektiv side ved kunstobjektet — det vil si både som en egenskap ved kunstnerens subjektivitet så vel som betrakterens erfaringer.

Et eksempel på dette psykoanalytiske forholdet mellom språket og blikket i utstillingens arbeider var hvordan mange av kunstnerne kombinerte tekst og billedmedier, blant annet Krügers kollasjteknikk brukt i forhold til en rekke arbeid *uten tittel* (fig. 26, 27 og 28), og Kellys dokumentasjonsprosjekt *Post-partum document* (1973-79) (fig. 23, 24 og 25). Krüger arrangerte tekster og fotografier som hadde referanser til reklame og papirannonser, mens Kelly brukte personlige dagboknotater, sønnens første kludreskrift, fotografier samt funnet materiale som barnetegninger, klær og andre gjenstander. Disse materialene organiserte hun i deler og kronologiske sekvenser som et middel for å dokumentere forholdet mellom mor og barn de første seks årene av sønnens liv. Jeg vil senere i dette kapittelet komme nærmere inn på disse arbeidene via andres lesing. Denne årevåkenhet for forholdet mellom språk og blick kan knyttes til en nyvekket og tverrfaglig interesse for forholdet mellom tekst og bilder innenfor kunsthistorisk forskning i samtiden. Kunsthistorisk orienterte aktører som Mieke Bal, Norman Bryson, og Rosalind Krauss er eksempler på teoretikere som på ulike måter har behandlet slike problemstillinger, med utgangspunkt i tverrfaglig teori.

Linker organiserte utstillingen med utgangspunkt i en rekke kunstprosjekter som ifølge henne ut fra et produksjonsteknisk perspektiv iscenesatte og visualiserte subjektet, i samsvar med en teori om subjektets seksuelle utvikling. Det vil si en teori om subjektet som relasjonelt i den forstand at det er betinget en sosial kontekst nedarvet gjennom språket. Slik jeg forstår Linker er det den psykoanalytiske prosessen og de fallogosentriske betingelsene bak denne prosessen som reproduseres og synliggjøres via kunstnerens teknikk i møte med betrakteren. Linkers kuratoriske grep kan relateres til Jones' metode i den forstand at Linker, i likhet med Jones, forankrer kunstnerens teknikk i tverrfaglige og teoretiske forestillinger om subjektets sosiale utvikling mot en

¹⁴¹ Eagleton, *Literary theory*, 144.

identitet.¹⁴² Som jeg har gjort rede for i kapittel 2, identifiserer Jones det fenomenologiske subjektets utviklingsprosess i forholdet mellom kunstneren, kunstobjektet og betrakteren. Men i motsetning til Linker forholder hun seg til en teoretisk diskurs og genealogi snarere enn en enkelt teori.

Hensikten bak utstillingens konsept var ikke å formidle *begreper* om femininitet eller maskulinitet, men snarere å påvise at slike begrep ikke er mulige fordi subjektet i møte med andre gjenfinner seg selv på ulike stadier mellom “femininitet” og “maskulinitet”. Jones’ prosjekt er på sin side orientert om å undersøke subjektet i 1990-årene med referanse til ulike begrep om kroppsliggjort identitet som forskjellige koder for femininitet. Når femininitet viser seg som mulig i Jones’ analyse, er det med en variasjon og partikularitet som fullstendig oppløser stereotype begrep om femininitet så vel som maskulinitet. På den måten handler hennes tekst i samsvar med utstillingen *Difference [...] om kjønn som forskjellig*.

I linje med utstillingens tilgrunnliggende konsept om sammenhenger mellom ord og bildespråk påpeker den daværende lederen for The New Museum of Contemporary Art, Marcia Tucker, i katalogens forord, at tekstene i utstillingskatalogen inngår som en sentral del i utstillingen: “The exhibition consist of two- and three-dimentional works of art, a film program (presented simultaneously at the public theater), and the catalogue essays that constitute an analysis of this critical issue.”¹⁴³ De øvrige fem tekstene i katalogen er skrevet av Craig Owens, Lisa Tickner, Jacqueline Rose, Peter Wollen og Jane Weinstock. Jeg vil i hovedsak basere dette kapittel på Tickner og Roses tekster og arbeidene de referer til. Utstillingskonseptet vitner således i samme grad som Jones’ tekst om et performativt prosjekt. Det vil si at utstillingens konsept gjentas i utstillingens organisering på samme måte som Jones på flere måter iscenesetter de poststrukturalistiske prinsippene hun kartlegger i sin tekst via sine strategiske handlinger som kunsthistoriker. Dette har jeg forklart i kapittel 2.

¹⁴² I kapittel 2, har jeg vist hvordan Jones relaterer betrakteren, kunstobjektet og kunstnerens sosiale funksjon til feministiske tolkninger av Merleau-Pontys begrep om intersubjektivitet.

¹⁴³ Marcia Tucker, “Forord”, i utstillingskatalogen *Difference: On representation and sexuality*, (New York: The Museum of Contemporary Art (8. desember – 10. februar, 1985); Illinois: The Renaissance Society at the University of Chicago (3. mars – 7. april 1984); London: Institute of Contemporary Arts (19. juli – 1. september 1985).

Således bringer kapittelets opprinnelige tese om tverrfaglighet Jones to hakk nærmere den andre generasjonen feministiske aktører, dels fordi utstillingen i likhet med Jones' tekst er orientert om subjektet som kjønnet i henhold til poststrukturalistiske prinsipper hvor universelle identitetskategorier oppløses. Men samtidig påpekte jeg at utstillingen i likhet med Jones' tekst var organisert i samsvar med performative prinsipper hvor utstillingskonseptet iscenesattes via disse kuratoriske virkemidlene. Spørsmålet er i hvilken grad disse sammenfallende likhetene opprettholdes i møte med utstillingens øvrige tekster og kunstprosjekt.

Teori som modell for feministisk kritikk

I samsvar med hvordan subjektet i Lacans teori, leses som et resultat av en fallogosentrisk språkstruktur leser den britiske kunstkritikeren Lisa Tickner de fem britiske bidragterne til utstillingen: Mary Kelly, Marie Yates, Yve Lomax, Victor Burgin og Ray Barries arbeider som symptom på den virkeligheten de befinner seg innenfor i likhet med andre representasjoner og objekt i samfunnet:

[...] we cannot say, in a simple sense, that a representation or an image “reflects” a reality, “distorts” a reality. “stands in the place” of an absent reality, or bears no relation to any reality whatsoever. Relations and events do not “speak themselves” but are *enabled to mean* through systems of signs organized into discourses on the world. Reality is a matter of representation, [...] and representation is, in turn, a matter of discourse.¹⁴⁴

Tickner tolker med andre ord representasjoner som meningsfulle på lik linje med hvordan ord og uttrykk erverver mening i forhold til hvilken kulturell eller samfunnsrelatert sammenheng de brukes i. De britiske kunstnernes arbeider leses på bakgrunn av disse semiotiske premisser som et brudd med patriarkalske koder for femininitet og maskulinitet.

Tickners tekst i utstillingskatalogen, “Sexuality and/in representation: Five British artists” er orientert rundt hvordan deres arbeider som kritiske ytringer innenfor en patriarkalsk samfunnskontekst kan relateres til psykoanalytisk teori, og spesielt Lacans teori, om hvordan subjektets seksuelle utvikling problematiserer stereotype begrep om kjønn og identitet:

[...] the point of these artists of taking up such issues is to interrogate and reorder them as part of a political project. Their work points to the contradictory relations among discourses. It involves a refusal of the fixing

¹⁴⁴ Lisa Tickner “Sexuality and/in representation: Five British artists” (1984), *Feminism-art-theory: An anthology 1968-2000*, red, av Hillary Robinson, (Malden: Blackwell Publishers, 2001), 460.

of the feminine and femininity (and increasingly, of the masculine and masculinity). It argues for a form of female fetishism and for a place for the mother's desire. It attempts forms of representation that can engage with the primary processes of visual and verbal condensation and displacement to construct new pathways of meaning and pleasure.¹⁴⁵

På denne måten indikerer Tickner at disse arbeidene synliggjør at samfunnet er konstruert i samsvar med en patriarkalsk logikk i overensstemmelse med hvordan Lacan beskriver subjektets seksuelle identitet som et resultat av en fallogosentrisk språkstruktur. Forstått som kritiske ytringer rettet mot en patriarkalsk logikk er disse arbeidene gjennom Tickners tekst å forstå som feministisk motivert.

I likhet med Jones ser Tickner visuelle representasjoner som midler til kommunikasjon i en gitt diskurs. Mens Tickners oppfattelse av at representasjoner korresponderer med Lacans beskrivelse av språkets funksjon som meningsdannende system i henhold til rådende samfunnsnormer, leser Jones elementer ved kunstnerens teknikk som koder for en feministisk og kroppsorientert diskurs. Dette betyr at mens Tickner, i likhet med Jones, leser representasjoner som et brudd med patriarkalske koder for kjønnets subjektivitet, unngår hun, i motsetning til Jones, nye begrep om kjønn og seksualitet.

Forskjellen mellom Tickner og Jones' bruk av teori i denne sammenhengen ligger i teoriens kritiske relevans. Mens Tickner tar utgangspunkt i teori som middel og modell for å synliggjøre en underliggende patriarkalsk struktur som utgangspunkt for feministisk kritikk, bruker Jones teori som middel for å synliggjøre "feminiserte" (kroppsorienterte) erkjennelsesstrukturer som kilde til forståelse av feminismens subjekt i 1990-årene.

Teori — et spørsmål om teknikk

Slik jeg forstår Tickners tekst er det kunstnerens måte å organisere kjente koder for identitet på nye måter, og i nye sammenhenger, som forårsaker brudd med etablerte begrep om kjønn og seksualitet. Et eksempel er hennes analyse av Kellys *Post-partum document*. Teori blir her et spørsmål om kunstnerens teknikk i samsvar med Lacans idé om språket som konstruksjon. Det betyr at Kellys representasjonsteknikk dels leses som en iscenesettelse av Lacans psykoanalytiske begrep om barnets utvikling fra den imaginære til den symbolske fase, men også som en iscenesettelse av morsrollen som psykologisk snarere enn naturlig betinget. Ifølge Tickner betyr det at Kellys prosjekt

¹⁴⁵ Tickner, "Sexuality and/in representation", 462-63.

problematiserer moderskapet, forstått som en naturlig og instinktiv rolle, nedarvet som en del av det å være kvinne i biologisk forstand, og snarere er å forstå som symptom på ulike stadier i sønnens utvikling mot en seksuell identitet fra nyfødtp perioden og frem til seksårsalderen:

Conceived as “an ongoing process of analysis and visualization of the mother-child relationship”, the *Document* was produced in six sections of 135 frames between 1973 and 1979. Through its strategic deployment of found objects, diagrams, diary fragments, and commentaries, the idea of motherhood as a simple biological and emotional category is displaced in favor of the recognition of motherhood as a complex psychological and social process — a double movement of setting-in-place that is masked by the ideology of an instinctive and natural “mothering”.¹⁴⁶

Tickner viser hvordan Kellys arbeid problematiserer betydningen av tradisjonelle tegn på moderskapet, blant annet gjennom måten hun kombinerer objekt, gjenstander og funnet materiale med tekster og notater som beskriver en psykososial utviklingsprosess mellom mor og sønn. Relevansen av Lacans teori ligger her i samsvaret mellom “moderskap” i Kellys arbeid og ”kjønn” i Lacans teori forstått som en suksessiv og pågående prosess.

I likhet med Kelly problematiserer Jones stereotype begrep om femininitet. Jones viser hvordan kropp som sosial konstruksjon, det vil si i form av handlinger og fenomenologisk engasjement, formidlet via kunstobjektets teknikk, tilskriver subjektet og kunstobjektet egenskaper som kan relateres til kvinnen som sosialt og aktivt individ. På denne måten åpner Jones for partikulære begrep om subjektet som feminint som ikke er forankret i kvinnens biologiske kjønn. Sann sett danner Jones’ anvendelse av teori utgangspunkt for nye konstruksjoner av kjønn og identitet, mens Tickner i samsvar med Lacan forholder seg til identitet som en pågående prosess.

I essayet “Screening the seventies: Sexuality and representation in feminist practice — a Brechtian perspective” (1988) diskuterer Griselda Pollock utstillingens feministiske implikasjoner som et produkt av kunstverkets konstruktive premisser og innvirkninger på betrakteren. Uten å tilbakevise Lacans konseptuelle betydning for utstillingen og kunstnerens arbeider, men med referanse til en historisk diskurs som hun forankrer i kretsen rundt det britiske filmtidsskriftet *Screen* i 1970-årene,¹⁴⁷ relaterer hun

¹⁴⁶ Tickner, “Sexuality and/in representation”, 464.

¹⁴⁷ Flere av Brechts tekster ble i løpet av 1970-årene oversatt til engelsk og publisert på nytt i tidsskriftet *Screen*. Som Pollock påpeker var tidsskriftet gjenstand for politisk radikale interesser ikke bare innenfor film, men også innen kunst, kunsthistorie og annen visuell kultur. Tidsskriftet forbindes med nye interesser innenfor feltet, orientert om ideologiske, semiotiske og subjektorienterte problemstillinger og spredningen av tverrfaglige teorier relatert til denne tematikken, representert av blant andre Lacan, Althusser og Saussure. På den måten ble tidsskriftet også en møteplass for en ny generasjon feministiske kunstnere og

Kellys teknikk til den tyske dramatiker Bertolt Brechts praksis og ideer om *montasje* og *distansering*:

While the major but not exclusive theoretical framework of the *PPD* [*Post-Partum Document*] were visions of the psychoanalytic schemata of Lacan, the representational strategies were informed by the Brechtian uses of montage, text, objects in a sequence of sections which actively invent the spectator as someone who will engage, remember, reflect and reconstitute the traces of the relationship between mother and child which is the document's material.¹⁴⁸

I motsetning til *litterær realisme*, som Pollock så som filmens og teaterets svar på modernismen,¹⁴⁹ oppmuntret Brecht til bruk av montasjeteknikker, oppløsning av narrative strukturer, unngåelse av identifikasjon med helter og heltinner, blanding av høy og lavkultur, veksling mellom det komiske og det tragiske og blanding av ulike virkemidler som lyd, bilde, sang, film og lignende.¹⁵⁰ Brechts målsetning med disse virkemidlene var å skape komplekse scener og sammensatte tekster.¹⁵¹ Det praktiske og teoretiske resultatet av montasjeteknikken var at betrakteren ble løsrevet fra etablerte illusjoner, som er resultatet av passiv identifikasjon med en fiktiv verden. Betrakteren blir en deltaker i utforming av mening fordi han eller hun tvinges til å forholde seg til kjente elementer i en ukjent kontekst. I samsvar med Brechts teori fremmedgjøres betrakteren, så vel som kunstobjektet, i forhold til den diskursive kontekst de fungerer innenfor. Disse dramaturgiske prinsippene, det vil si montasje og kunstobjektets distansering i forhold til en etablert diskurs, identifiserer Pollock i Kellys konkrete organisering av objekt og tekst i kronologiske sekvenser, og i representasjonens ambivalente konnotasjoner i forhold til stereotype begrep om feminitet i betrakterens bevissthet.

Jones på sin side forankrer utvekslingen mellom kunstnerens teknikk og betrakterens engasjement i begrep om fenomenologisk nærvær snarere enn som en funksjon av fremmedgjøring og distanse mellom kunstobjektet, betrakteren og den diskursive strukturen de iscenesetter. Hun leser "body oriented practices" som koder for feminitet utviklet i opposisjon til en patriarkalsk diskurs, som for eksempel å lese typisk

teoretikere. Både Mary Kelly og Griselda Pollock satt i redaksjonsutvalget fra henholdsvis 1979 og 1980. Pollock synes på bakgrunn av disse premissene å kunne identifisere en sammenheng mellom Brechts strategiske normer og strategiene til kunstnere og teoretikere som opererte i tilknytning til *Screen*. Griselda Pollock, "Screening the seventies: Sexuality and representation in feminist practice — a Brechtian perspective", i *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. (London: Routledge, 1988), 212-68.

¹⁴⁸ Pollock, "Screening the seventies", 231.

¹⁴⁹ Pollock, "Screening the seventies", 218.

¹⁵⁰ Pollock, "Screening the seventies", 226.

¹⁵¹ Pollock, "Screening the seventies", 226.

kvinnelige poseringsstrategier som koder for ironi i stedet for som tegn på feminin underkastelse. Slik jeg ser det posisjonerer Pollock, i likhet med Tickner, Kellys arbeider som en konstruksjon basert på gjenkjennelige koder for feminitet etablert innenfor en patriarkalsk diskurs. På bakgrunn av disse premisser var både Kellys og Pollocks arbeide motivert av å undergrave betydningen av disse koder gjennom å unngå dem i en tradisjonell sammenheng.

Både i Jones' og Tickners tilfelle skal kunstnerens arbeider forstås som iscenesettelser av konstruerte situasjoner, heller enn å formidle en gitt struktur knyttet til en idé om en faktisk virkelighet i den forstand at den er nøytral og nødvendig. På denne måten utfordrer Jones og Tickner ikke bare kunstverkets autonome stilling innenfor modernismen, men også modernistiske holdninger knyttet til fotografiske representasjoner. Det vil si en forståelse av fotografiet som en gjengivelse av virkeligheten i objektiv forstand — som grunnlag for dokumenterfotografiets legitimitet.

Utvidelse av feminismens subjekt

I likhet med Jones ser ikke Tickner feminismen som et anliggende kun for kvinner. Hun viser blant annet til Ray Barrey og Victor Burgins arbeider som eksempler på hvordan menns identitet blir gjenstand for en feministisk undersøkelse. Hun påpeker imidlertid at arbeidene til mannlige deltakere som Burgin og Barrey ikke handler om hvordan menn lager feministiske arbeider, men snarere om hvordan menn undersøker maskulinitet ut fra feministiske prinsipper: "The question 'can men make feminist work?' becomes 'can men make work on masculinity from a feminist position?'."¹⁵² Dette betyr at menns feministiske strategier handler om å kartlegge faktorene som former menns subjektivitet i samsvar med hvordan kvinner kartlegger faktorene som former kvinners subjektivitet:

This work has its own history, but that history is bound up with the development of associated debates on the left and within feminism: debates on the nature of subjectivity, ideology, representation, sexuality, pleasure, and the contribution made by psychoanalysis to the unraveling of these mutually implicated concerns.¹⁵³

En feministisk posisjon viser på bakgrunn av disse prinsippene til teknikk, tematikk og problemstillinger relatert til subjekt og subjektivitet som befinner seg innenfor ideologiske og samfunnsmessige strukturer som uttrykker en patriarkalsk logikk. Et

¹⁵² Tickner, "Sexuality and/in representation", 465.

¹⁵³ Tickner, "Sexuality and/in representation", 460.

eksempel på slike teknikker er nettopp Barries og Burgins arbeider: “Both Ray Barrie and Burgin are concerned with mapping ‘the constantly shifting landscape of fantasy and reminiscence that shapes male sexual identity’.”¹⁵⁴ Gjennom å sammenstille fotografier som på den ene siden viser Barrie i et hjemmemiljø hvor han er opptatt med barnestell og klesvask, og på den andre siden viser bilder av “dokludder” med nedsettende og forenklete bilder av nakne kvinner og kvinner som har sex, hevder Tickner at Barrie problematiserer et tradisjonelt begrep om maskulinitet (fig. 29).¹⁵⁵

Forstått som en representasjon som iscenesetter Lacans bilde av subjektets identitet som prosessuelt, hevder Tickner at Barrie vekselvis synliggjør en form for maskulinitet som har blitt undertrykt blant menn til fordel for et kollektivt og dominerende begrep om hvilke roller menn skal fylle i samfunnet; vekselvis med representasjoner av undertrykt begjær og fantasier forbundet med: “[...] active, possessive, phallic sexuality for the male[...].”¹⁵⁶ Tickners poeng synes å være at dette arbeidet, i motsetning til annen kunst (kunst som ikke problematiserer kjønn og seksualitet) av mannlige kunstnere, inviterer menn til å diskutere denne siden ved mannlig seksualitet: “[...] and through the symbolization of women, it enables an exchange of meanings around that sexuality among men.”¹⁵⁷

Jones går mer grundig til verks med tanke på hvordan hun posisjonerer Harris’ arbeider som innvendninger til en patriarkalsk struktur. Når Barrie blander velkjente koder for maskulinitet og femininitet mener Tickner at han på det viset undergraver tradisjonelle begrep om kjønn. Jones på sin side problematiserer tradisjonelle koder for kjønn i Harris’ arbeide gjennom å lese dem som ironiske brudd med en patriarkalsk meningsstruktur. Et eksempel er hvordan Harris’ tilsynelatende maskuline kropp i *Constructs#12* fragmenteres og omkonstrueres som ”queer” i kraft av både Harris’ poseringsstrategi og anvendelse av det fotografiske medium. Det er i kraft av å synliggjøre, snarere enn å undergrave ekskluderende begrep om seksuell identitet, som Harris utfordrer en patriarkalsk diskurs. Konsekvensen av dette er at Jones gjennom sin tekst frigjør og radikaliserer feminismens subjekt på en måte som ikke bare åpner for spørsmål om “kjønn”, men også for spørsmål om “femininitet” relatert til andre sider ved

¹⁵⁴ Tickner, “Sexuality and/in representation”, 465.

¹⁵⁵ Tickner, “Sexuality and/in representation”, 465.

¹⁵⁶ Tickner, “Sexuality and/in representation”, 465.

¹⁵⁷ Tickner, “Sexuality and/in representation”, 465.

det kroppsliggjorte subjektet som for eksempel seksualitet, etnisitet, klasse, handling, utseende, mortalitet osv, som innvendninger til den patriarkalsk diskursen Tickner og Pollock opererer innenfor.

Teori som praksis

I essayet “Sexuality in the field of vision”, som første gangen ble publisert i forbindelse med utstillingskatalogen, argumenterer Jacqueline Rose for at den lacanske identifikasjonsprosessen kroppsliggjøres i dialektikken mellom betrakteren og representasjonen.¹⁵⁸ Dette ser jeg som en motsvarighet til hvordan Jones formulerer feministiske tolkninger av Merleau-Pontys begrep om intersubjektivitet i utveksling mellom kunstnerens ideer og betrakterens erfaringer i “body oriented practices”. Ikke med hensyn til teorien, men heller hvordan Rose og Jones oppretter sammenhenger mellom teori, kunstpraksis og resepsjon.

Lacans idé om at subjektets seksuelle identitet som enten “mannlig” eller “kvinnelig” er en illusjon, danner bakgrunnen for Roses’ argument. Rose tar utgangspunkt i en fotnote i en tekst skrevet av Freud i 1910, “Leonardo da Vinci and a memory of his childhood”, som vedrører en tegning utført av kunstneren. I denne fotnoten uttrykker Freud sin missnøye med måten Da Vinci fremstiller et elskende par slik at det er vanskelig å skille mannen og kvinnens kroppsdeler fra hverandre. Ifølge Rose iscenesetter Freuds kritikk Lacans idé om at identitet er betinget betrakterens subjektivitet. Med utgangspunkt i disse premissene påpeker hun et slektskap mellom Lacans teori og representasjoner som har evnen til å forstyrre betrakterens vante forestillinger om kjønn og seksualitet.

An artist practice which sets itself the dual task of disrupting visual form and questioning the sexual certainties and stereotypes of our culture can fairly return to this historical moment. Not for authority (authority is one of the things being questioned here) but for its suggestiveness in pointing up a possible relation between sexuality and the image.¹⁵⁹

Lacans teori om subjektets identitet som prosessuell beskrives her som en modell for hvordan representasjoner tilskrives mening. Med utgangspunkt i denne logikken hevder Rose at fortolkeren eller betrakteren befinner seg i forhold til representasjonen på tilsvarende måte som pasienten befinner seg i forhold til sitt eget selvilde under

¹⁵⁸ Jacqueline Rose, “Sexuality in the field of vision” (1984), *Feminism-art-theory: An anthology 1968-2000*. 2 utg. red. av Hillary Robinson, (Malden: Blackwell Publishers, 2001), 474-80.

¹⁵⁹ Rose, “Sexuality in the field of vision”, 474.

psykoanalysen. Det vil si at på samme måte som subjektet konfronteres med sin underbevissthet i møte med det normgivende språket synliggjør *representasjoner* språkets underliggende meningsstrukturer. På bakgrunn av disse premisser peker Rose på representasjonene i utstillingen som forstyrrende på betrakterens etablerte forestillinger og begrep om seksuell identitet:

[...] — to return to the analogy with the analytic scene — these images require a reading which neither coheres them into a unity, nor struggles to get behind them into a realm of truth. The only possible reading is one which repeats their fragmentation of a cultural world they both echo and refuse. At each point of these transitions — artistic and theoretical — something is called into question at the most fundamental level of the way we recognise and respond to our own subjectivity and to a world with which we are assumed to be familiar, a world we both do and do not know.¹⁶⁰

Trekantforholdet mellom subjektet, underbevisstheten og språket overføres på denne måten til forholdet mellom representasjonen, betrakteren og språket i Roses tekst. På tilsvarende måte relaterer Jones forholdet mellom betrakteren, kunstneren og kunstobjektet til feministiske tolkninger av Merleau-Pontys begrep om intersubjektivitet, det vil si som en kiastisk og gjensidig utveksling mellom subjekt/objekt. Bortsett fra at Jones ikke bare er orientert om visuelle erfaringer men forholder seg til et større fenomenologisk spekter er poenget at begge oversetter teorier om subjektets utvikling til en modell om hvordan subjektet tolker eller leser den visuelle verden. Denne erkjennelse legger Rose til grunn for sin teori om feministisk kunstproduksjon.

Rose påpeker at kjennskapen til at visuelle erfaringer er av betydning for forståelsen av seksuell identitet utstyrer kunstneren med et strategisk verktøy som gir hun eller ham muligheten til å påvirke oppfatninger om kjønn: “A feminism concerned with the question of looking can therefore turn this theory around and stress the particular and limiting opposition of male and female which any image seen to be flawless is serving to hold in place.”¹⁶¹ Her viser Rose til psykoanalysen som en teori om kjønnsdannelse, snarere enn *som en* identifikasjonsprosess. Rose påpeker betydningen av “tittingen” i den psykoanalytiske teori hvor betrakterens *blikk* som et moment i subjektets identifikasjonsprosess posisjoneres som en kilde til holdningsendringer: “Psychoanalysis offers a specific account of sexual difference but its value (and also its difficulty) for feminism lies in the place assigned to the woman in that differentiation.”¹⁶² På bakgrunn av Freuds kritikk av da Vincis tegninger formulerer Rose en teori om feministisk

¹⁶⁰ Rose, “Sexuality in the field of vision”, 476-77.

¹⁶¹ Rose, “Sexuality in the field of vision”, 478.

¹⁶² Rose, “Sexuality in the field of vision”, 478.

kunstpraksis som er basert på betrakterens blikk som nøkkel til nye begrep om kjønn.¹⁶³ Dette er en teori som indikerer at ethvert visuelt brudd med eksisterende representasjonsstrukturer utgjør en forskjell i forhold til tradisjonelle tegn på kjønn. Slik jeg ser det indikerer Rose at betrakteren konfronteres med sin egen seksualitet og underbevisste begjær slik at etablerte begrep om “femininitet” og “maskulinitet” kontinuerlig revurderes i møte med disse kunstprosjektene. Som det fremgår her er det kunstverkets evne til å bevisstgjøre betrakteren om kvinners underlegne posisjon i forhold til menn som gir feministisk status.

Poenget er at disse representasjoner appellerer til betrakterens analytiske begjær. Her er det Lacans idé om subjektivitet som forskjellig, og evnen til å rokke ved betrakterens vante forestillinger som har relevans. I samsvar med disse premissene har kunstnerens arbeide muligheten til å synliggjøre at kjønn som en side ved subjektet er kulturelt betinget en patriarkalsk samfunnsstruktur, hvilket betyr at subjektet ikke er universelt eller naturlig. Jeg mener at Jones synliggjører disse forskjeller, både med hensyn til hennes teoretiske referanser så vel som hennes valg av objekt/subjekt for sin undersøkelse hvor nettopp koder for femininitet brukes på en måte som både forstyrrer en heteroseksuell og vestlig forståelse av kjønn og en forestilling om det universelle subjekt. I motsetning til Rose fester Jones forestillingen om det kjønnete og betingede subjekt til begrep om subjektet som kroppsliggjort.

I likhet med Rose erkjenner Jones betrakterens perspektiv som en sentral side ved kunstverkets “mening”, det vil si erfaringene av det å se. Men i tillegg til visuelle erfaringer som gjenstand for mening åpner Jones’ teknofenomenologiske perspektiv for øvrige fenomenologiske aspekter som lukt, lyd, smak og berøring, som utgangspunkt for betrakterens erindringer og resonnementer. I samsvar med Roses teori om kunstnerens muligheter til å påvirke betrakterens erfaringer leser Jones “body oriented practices” som diskursive konstruksjoner hvor betrakteren konfronteres med sin egen subjektivitet. Sett på denne måten utviser ikke bare Rose og Jones beslektede oppfatninger med hensyn til betrakterens betydning for kunstobjektets “mening” og deres egne ambisjoner på vegne av feministisk kunst — det vil si som middel til å undergrave kjønnsforskjeller. Jones utvider imidlertid dette prosjektet med hensyn til andre sider ved subjektets identitet. Deres tekster vitner også om en felles forståelse av teori som en modell for fortolkning og

¹⁶³ Rose, “Sexuality in the field of vision”, 478.

kunstproduksjon, snarere enn applisert som “mening” om representasjoner. Til forskjell fra Rose som på en deskriptiv måte redegjør for teori som manifestert via kunstneren og betrakterens engasjement, mener jeg at Jones iscenesetter disse premisser for fortolkning og meningskonstruksjon i form av sin kunsthistoriske strategi.

Innvendninger til teori

Janet Wolff, en amerikansk professor i kunsthistorie og “visual studies” med spesiell interesse for kjønnsforskning, hevder i artikkelen “The artist, the critic and the academic: feminism’s problematic relationship with ‘Theory’” (1995) at feminismen generelt har et ambivalent forhold til teori.¹⁶⁴ Teoriladet kritikk, forskning, og kunstpraksis blir ofte kritisert som elitistisk og ekskluderende. Ikke minst vitner Grace Gluecks anmeldelse i New York Times av utstillingen *Difference [...]* om dette: “For those of us who believe that art should be seen and not read, the exhibition ‘Difference: On Representation and Sexuality’, at the New Museum of Contemporary Art, 583 Broadway, will not be a high-priority attraction.”¹⁶⁵ Wolff viser hvordan vitenskapelig teoridannelse har blitt kritisert som kvinnefiendtlig og maskulint orientert, det vil si utviklet i samsvar med menns preferanser og interesser.¹⁶⁶ Arbeider som anvender seg av teori blir ofte anklaget for å være vanskelig tilgjengelig, som en konsekvens av sjargong og kompliserte og innviklede forklaringer.¹⁶⁷ Denne formen for kritikk rammer ofte poststrukturalistiske teoretikere.¹⁶⁸ Wolff forsvarer bruk av teori så lenge den ikke fremstår som obskur og utilgjengelig. Samtidig stiller hun seg kritisk til en holdning om at ingen bør si noe så lenge ikke alle kan forstå det.¹⁶⁹ Hun mener at teori er anvendelig så lenge den er tilpasset sitt tiltenkte publikum, på den måten representerer teori både kunnskap og et verktøy for kritisk analyse:

The importance, first, of theory in most general sense, as *knowledge* — as giving an account of the social world and specifically its structuring around gender. The importance too, of theory as *critique* — that is, as

¹⁶⁴ Janet Wolff, “The artist, the critic and the academic: feminism’s problematic relationship with ‘Theory’”, *New feminist art criticism*, red. av Katy Deepwell, (Manchester: Manchester University Press, Manchester, 1995), 14-19.

¹⁶⁵ Grace Glueck, “Art: ‘Representation and sexuality’, mixed media show at new museum”, *New York times*, (4. jan, 1985). URL= <http://www.nytimes.com/1985/01/04/arts/art-representation-and-sexuality-mixed-media-show-at-new-museum.html?&pagewanted=all#> (oppsøkt 5. mars 2009).

¹⁶⁶ Wolff, “The artist, the critic and the academic”, 16-17.

¹⁶⁷ Wolff, “The artist, the critic and the academic”, 16.

¹⁶⁸ Et eksempel er Martha Nussbaums kritikk av Judith Butlers tekster i hennes artikkel “The professor of Parody”. Martha Nussbaum, “The professor of parody”, *The new republic* (“TheNewRepublic.com”), (22. February, 1999), URL= <http://www.akad.se/Nussbaum.pdf> (oppsøkt 28. mars 2009).

¹⁶⁹ Wolff, “The artist, the critic and the academic”, 16.

more systematic analysis of how gender divisions have been constructed and maintained historically and in the present.¹⁷⁰

Kunsthistorie har tradisjonelt sett blitt oppfattet som et objektorientert fag, med fokus på kulturell praksis og dets aktører ut fra et historisk, positivistisk perspektiv. D'Alleva beskriver det på følgende måte: "In art history, positivism translates into highly descriptive accounts of artworks, including their formal qualities, history of creation, symbols and motifs, the biography of the artist, and so on."¹⁷¹ Historisk positivism er en tradisjon som har fremforhandlet en kunsthistorie hvor den ene ismen avløses av den andre, og hvor teori som forklaring har blitt forkastet til fordel for den "sanne" historie:

Positivist Art history—which doesn't identify itself as such—often claims to be more real, or more factually grounded, than theoretically informed art history. In making this claim, positivism sets up an unfortunate opposition between theory and fact, as if the two don't go together.¹⁷²

I essayet "Screening the seventies" diskuterer Pollock innledningsvis Hal Fosters kritikk av utstillingen *Difference[...]*. Foster hevder at det feministiske budskapet, om at representasjonen, som en hverdagsgjenstand i subjektets omgivelser skjuler en patriarkalsk retorikk, forkudres til fordel for vekten på de lacanske termer.¹⁷³ Pollock på sin side mener at teori er et nødvendig verktøy på feminismens vegne, både blant kunstnere, historikere og kritikere, fordi det forklarer kvinners underordnede posisjon i kunsthistorien på en troverdig måte: "We need [...] comprehensive theorization of the sexual politics which it inscribes. To produce this we need to engage with theories whose primary object is the manufacture of sexual difference."¹⁷⁴ Lacans teori tjener på denne måten som middel for å synliggjøre eksisterende/patriarkalske forhold som utgangspunkt for kritikk snarere enn et mål i seg selv; om vi tenker oss en teori som et bilde eller en representasjon av verden.

Nettopp med hensyn til psykoanalysens fallogosentriske struktur har poststrukturalistiske feminister som den franske psykoanalytiker og lingvisten Julia Kristeva, den franske filosofen Luce Irigaray, den franske forfatteren Hélène Cixous og den amerikanske litteraturteoretikeren Jane Gallop anklaget psykoanalysen for å være kvinnefiendtlig.¹⁷⁵ Deres kritikk har vist seg som "feminiserte" svar på denne

¹⁷⁰ Wolff, "The artist, the critic and the academic", 17.

¹⁷¹ D'Alleva, *Methods and theories of art history*, 10.

¹⁷² D'Alleva, *Methods and theories of art history*, 10.

¹⁷³ Pollock, "Screening the seventies", 214.

¹⁷⁴ Pollock, "Screening the seventies", 218.

¹⁷⁵ D'Alleva, *Methods and theories of art history*, 99-101.

patriarkalske logikken i form av tematikk, teori og skrivemetoder rundt “moderskap”, kvinners begjær og seksualitet. I likhet med Jones har de valgt å sette fokus på tematikk som generelt undergraves innenfor patriarkalske fortolkningsstrukturer.

I artikkelen “Feminism and art history” (1986) gir Tickner uttrykk for feminisme som en politisk agenda snarere enn en metode, og at det derfor er rom for å bruke hvilke teorier man vil for å underbygge sine holdninger.¹⁷⁶ Jones på sin side leser ikke bare “body oriented practices” i relasjon til nettopp en feministisk poststrukturalistisk diskurs, men i likhet med disse poststrukturalistiske feministene, handler hun også i samsvar med deres agenda om valg av tematikk, teori og språk som iscenesetter en feminisert logikk. Dette indikerer at Jones i motsetning til Tickner ser teori både som mål og middel til feministisk kritikk.

Dekonstruksjon

Hvilke feministiske effekter har da anvendelse av teori som metodologisk verktøy i Jones’ tekst sammenlignet med de aktører som er presentert i dette kapittelet? Mens Gouma-Petersen/Mathews påpeker at kunstprosjektene i utstillingen *Difference* [...] “dekonstruerer” representasjonen som et uttrykk for patriarkalske ideer, beskriver Meyer Kelly og Krügers arbeid som eksempler på hvordan kvinnen som essensiell kategori “dekonstrueres”, motivert av feministiske argumenter formulert av såkalte anti-essensialistiske feminister som Pollock, Kelly og Mulvey.¹⁷⁷

Dekonstruksjon er et begrep om et teoretisk prosjekt som undersøker hvordan kunnskap og mening er konstruert. Begrepet ble først formulert av den fransk/algeriske filosofen Jacques Derrida.¹⁷⁸ Dekonstruksjon viser til en strategi som synliggjør at fundamentale teorier som for eksempel strukturalistisk tenkning om språk, der mening er konstruert som en konsekvens av binære begrepsstrukturer, danner hierarkiske maktrelasjoner uten logisk støtte.¹⁷⁹ Terry Eagleton beskriver dekonstruksjon som en *strategi* som påviser hvordan slike strukturer bryter sammen: “‘Deconstruction’ is the name given to the critical operation by which such oppositions can be partly undermined, or by which they can be shown partly to undermine each other in the process of textual

¹⁷⁶ Gouma-Peterson og Mathews, “The feminist critique of art history”, 350.

¹⁷⁷ Pollock og Mulveys argumenter har jeg gjort rede for i kapittel 3.

¹⁷⁸ D’Alleva, *Methods and theories of art history*, 143.

¹⁷⁹ Eagleton, *Literary theory*, 114.

meaning.”¹⁸⁰ Eagleton identifiserer dekonstruksjon som et sentralt trekk ved arbeidet til poststrukturalistiske forfattere som Derrida, Lacan, Foucault og Kristeva.¹⁸¹

Ifølge Meyer er utstillingens tematikk, som hun beskriver som en dekonstruksjon av kvinnen som en enhetlig og universell kategori, motivert som en reaksjon på den første generasjonen feministiske strategier. I samsvar med Lacans teori fungerer Meyers tolkning av Krügers arbeid *Untitled (You thrive on mistaken identity)* (1981) som et verktøy til å dekonstruere “kvinnen” som essensiell kategori — som et middel til å vise hvordan sammenhengen mellom språk, bilde og en patriarkalsk meningsstruktur opphører eller bryter sammen (fig. 26).

Meyer griper tak i likhetene mellom Krügers bruk av billedspråk og symbolikk, og hvordan språk og bilder brukes i annonser og reklamesammenheng. Billedteksten “You thrive on mistaken identity” er utført i fete typer og fordelt over et fotografi av et kvinneansikt som tilsløres bak et opakt vindusglass. “Mistaken” er plassert over øynene til kvinnen på en måte som Meyer relaterer til hvordan identiteten til mistenkte forbrytere skjules med en svart “sladd” foran øynene. Krügers kollasj fremstiller, i følge Meyer, forholdet mellom representasjonen, teksten og betrakteren som en analog til trekantforholdet mellom språk, identitet og subjektet i Lacans teori:

Identity is, in effect, mistaken. But *whose* mistake is it? Krügers, “You” may function as an accusation of male sexism, challenging men who benefit from their mistaken assumptions about, and objectification of, women. But “You” might also refer to the female subject who internalizes female stereotypes. Begging the question of address, Krüger’s artwork illuminates the complex relationship between language and identity, suggesting that each informs the other.¹⁸²

Meyer synliggjør hvordan Krügers bilde dekonstruerer “You” forstått som en essensiell kategori knyttet til kvinnen på bildet. Dekonstruksjon skjer som en effekt av at bildet og teksten er utformet på en måte som vekselvis refererer til kvinner generelt, kvinnen på bildet, Krüger og/eller betrakteren som leser teksten. Hvis vi tenker tilbake på Pollocks argument i “What’s wrong with images of women” som jeg har gjort rede for i kapittel 3, fungerer Krügers bilde som et svar på hvordan representasjoner av kvinner i likhet med andre representasjoner forteller noe om den sosiale strukturen de blir produsert innenfor. Gjennom å plassere kvinnens ansikt i en ukjent kontekst utsetter Krüger betrakteren for forvirring og usikkerhet som synliggjøres i møte med Meyer. Det eneste som er sikkert er

¹⁸⁰ Eagleton, *Literary theory*, 115.

¹⁸¹ Eagleton, *Literary theory*, 116.

¹⁸² Meyer, “Power and Pleasure”, 333.

at det personlige pronomenet “you” fremstår som forskjellig avhengig av om betrakteren relaterer det til fotografiet av kvinnen eller til seg selv. Krügers bilde synliggjør på dette viset at kvinners identitet er relativ, og slik dekonstrueres bildet av kvinnen som essensielt.

Jones på sin side kan sies å dekonstruere “femininitet” forstått som en egenskap forankret i kvinner. Det skjer som en effekt av at hun synliggjør tegn på “femininitet” som en potensiell side ved kroppsliggjort subjekt/subjektivitet i form av både handlinger og erfaringer, uavhengig av kjønn i biologisk forstand, via “body oriented practices”. På denne måten påpeker hun ikke bare at identitet er en effekt av en diskurs og en sosial kontekst, hun åpner også for nye konstruksjoner av subjektet — ideer om subjektet som likeverdig, men partikulært. Kjønn mister dermed sin biologiske betydning så vel som sin kulturelle forankring i en heteroseksuell og vestlig meningsstruktur. Gjennom “body oriented practices” og med referanse til praksis og tverrfaglig teori, åpner Jones i sin tekst for ideer om det posthumane subjekt som eksempel på feminisert subjektivitet i 1990 årene.

I likhet med den andre generasjonen feminister tar Jones et oppgjør med den patriarkalske logikken som danner utgangspunkt for en vestlig og humanistisk meningsstruktur og forståelse av kjønn og identitet. Men i motsetning til disse feministiske aktører synliggjører hun ikke bare hvordan dette meningshierarki bryter sammen. Jones handler også i konstruktiv forstand med hensyn til “body oriented practices”, med fortolkninger som eksemplifiserer iscenesatt subjektivitet og som aktører i en poststrukturalistisk og feministisk diskurs orientert om det kroppsliggjorte subjekt i 1990 årene.

5. Oppsummering og avsluttende konklusjon

Hensikten med denne oppgaven har vært å undersøke de feministiske implikasjonene i Jones' tekst "Dispersed subjects and the demise of the 'individual': 1990s bodies in/as art" ut fra et metodologisk og kunsthistorisk perspektiv. Feministisk kritikk innenfor kunstfeltet har i store trekk blitt organisert i to hovedsakelige bølger eller generasjoner — en kroppssorientert retning med fokus på kropp og femininitet og en akademisk vinkling hvor tverrfaglig teori har legitimert feministisk kritikk. I Jones' tekst identifiserte jeg imidlertid både en interesse for kropp som tegn på femininitet og en anvendelse av tverrfaglig teori. I motsetning til en første generasjon feminister forankrer Jones kroppssorienterte og feminine verdier i tverrfaglig og poststrukturalistisk teori om det kroppsliggjorte subjektets sosiale egenskaper og handlinger.

Metodologisk sett identifiserte jeg en sammenheng mellom Jones' valg av forskningssubjekt/objekt, hennes valg av referanser og måten hun posisjonerer kunstneren og betrakteren i forhold til denne konstruerte og diskursive situasjon. Sett i lys av hennes referanser synliggjør hun på dette viset verdier som tradisjonelt blir undergravet innenfor rammene av en humanistisk agenda og modernistisk kunstproduksjon og fortolkning som for eksempel kropp og kroppslighet. Sann sett representerer Jones en postmoderne tradisjon. Men fremfor alt mener jeg at Jones handler i samsvar med feministiske prinsipper utviklet blant de poststrukturalistiske aktører hun referer til.

Med utgangspunkt i tilsynelatende samsvarende interesser for kropp og identitet med en første generasjon feminister avgrenset jeg Jones' metode med hensyn til *språket*, forstått som et produkt av hennes temporære og situasjonsbetingede forankring i poststrukturalistisk teori og praksis. Det vil si at hun ikke bare posisjonerer seg i opposisjon til modernistiske prinsipper om kunstproduksjon og fortolkning ved å velge kroppsliggjort subjektivitet som tematikk og gjenstand for sin undersøkelse i samsvar med en første generasjon feminister. I kraft av ord og uttrykk fraviker Jones et humanistisk begrepsapparat som er knyttet til "individets" tradisjonelle rolle innenfor kunstfeltet som kreativt geni eller desinteressert betrakter. Språket bringer henne i den forstand nærmere en andre generasjon feminister. Der som vi ser bort fra disse teoretisk betingede aspektene handler Jones' metode, i like høy grad som blant den første generasjonen feminister, om å synliggjøre marginaliserte og tilsidesatte sider ved

kunstproduksjon og fortolkning innenfor modernismen i kjønnede termer. ”Femininitet”, som feminismens subjekt, har imidlertid et større nedslagsfelt i Jones’ tekst. Det skyldes historiske og situasjonsbetingede forhold, erfaringer som ikke var tilgjengelige for den første generasjonen feminister.

Med utgangspunkt i utstillingen *Difference: On representation and sexuality* diskuterer jeg anvendelsen av Lacans teori som middel for å legitimere utstillingens feministiske kritikk opp mot Jones’ anvendelse av tverrfaglig teori. I forhold til denne generasjonen feminister problematiserer Jones forståelsen av teori som verktøy for feministisk kritikk gjennom å posisjonere den som et mål i seg selv. Undersøkelsen viser at de feministiske implikasjonene i Jones’ strategi nettopp ligger i hennes handlinger som svar på den feministiske og poststrukturalistiske logikk hun identifiserer i “body oriented practices”.

I likhet med den andre generasjonen feminister dekonstruerer Jones etablerte meningsstrukturer relatert til kjønn og identitet i samsvar med poststrukturalistisk teori. Men samtidig åpner hennes valg av teoretiske referanser for nye begrep om identitet utformet i samsvar med et mål om å undergrave makhierarkier mellom subjekt. Dette begrep om feminin subjektivitet, som kroppsliggjort og partikularisert på tvers av tradisjonelle koder for kjønn og identitet, iscenesatt via kunstproduksjon og resepsjon, viser seg også i form av Jones’ strategiske handlinger som kunsthistoriker. Ved å gjøre seg selv til gjenstand for teori rammer hun ikke bare modernistisk kunstteori, men også det kartesianske skillet mellom ånd og materie som preger humanistisk forskning.

Jeg mener at denne oppgaven viser at Jones’ strategiske handlinger, valg og engasjement kan knyttes til både en første og en andre generasjon feministisk kritikk. Men til forskjell fra disse aktører problematiserer Jones “femininitet” — ikke bare med hensyn til subjektets ontologiske status som en sosial og kulturell betinget konstruksjon. Hun synliggjør at også ”kjønn” som en konstruert kategori er et produkt av en rekke andre sosialt og kulturelt betingede forhold som for eksempel; seksuell legning, hudfarge eller andre sider ved utseendet, kroppsspråk, nasjonalitet, klasse, etnisitet for å nevne noen relevante aspekt. Dette er spørsmål som i større grad har blitt behandlet innenfor rammene av postkoloniale studier og “queer” teori snarere enn blant den første og den andre generasjonen feminister jeg har referert til i denne oppgaven.

Feminismens fortsettelse

På bakgrunn av Gouma-Petersen/Mathews og Meyers tekster er postkoloniale og “skjeve” problemstillinger å forstå som et underkommunisert aspekt ved feministisk kunstteori, kunsthistorie og kunstpraksis. Dette baserer jeg dels på mine observasjoner av Gouma-Petersens/Mathews tekst og dels på hva Meyer har registrert og drøftet i sin tekst. Meyer påtaler dog forekomsten av en interesse for disse spørsmålene blant enkelte kunstnere fra slutten av 1970-årene. Meyers poeng er at interessen fantes både blant en første og en andre generasjon feministiske kunstnere, men den ble ifølge hennes kilder marginalisert i sin samtid av styringsmekanismer og preferanser innarbeidet av hvite, heteroseksuelle middelklassekvinner.

I Gouma-Petersen/Mathews tekst finnes få tegn på at kjønn har blitt problematisert i lys av andre identifikasjonsaspekter som seksuell legning, rase, klasse eller etnisitet. Faith Ringgold, en afroamerikansk kunstner som profilerte seg i 1970-årene, blir riktignok nevnt som politisk aktivist på vegne av svarte kunstneres rettigheter i samtidens USA.¹⁸³ Ringgolds kunst, i dette tilfelle hennes “family of woman”-figurer, blir her trukket frem som et eksempel på en generell tendens blant feministiske kunstnere når det gjelder bruken av teknikker som kan knyttes til kvinners kreative historie.¹⁸⁴ Ringgolds arbeide blir på bakgrunn av disse premissene posisjonert som et eksempel på hvordan kvinners håndverkstradisjoner generelt oppgraderes ut fra et kunstteoretisk perspektiv, i motsetning til Meyer som påpeker forbindelser mellom Ringgolds teknikk og identitet som afroamerikansk kvinne: “Ringgold described her change of medium as a deliberate survival strategy for black women like herself, who often experienced black men’s accusations of disloyalty, as well as white racism, because of their participation in the white-dominated feminist movement.”¹⁸⁵ Et unntak vist til av Gouma-Petersen/Mathews er Lippards kuratering av utstillingen “Issue: Social strategies by women artists” (1980) for Institute of Contemporary Art i London, i tillegg til hennes essay for katalogen, “Issue and taboo”, der Lippard problematiserer en rekke kvinnelige kunstneres identitet i lys av spørsmål om nasjonalitet.¹⁸⁶

¹⁸³ Gouma-Petersen og Mathews viser her til Faith Ringgold og hennes datter Michele Wallaces engasjement for grupperinger som “Women students” og “Black art liberation” og deres egen organisasjon “Where we at” etablert i 1971. Gouma-Petersen og Mathews, “The feminist critique of art history”, 329.

¹⁸⁴ Gouma-Petersen og Mathews, “The feminist critique of art history”, 333.

¹⁸⁵ Meyer, “Power and Pleasure”, 325.

¹⁸⁶ Gouma-Petersen og Mathews, “The feminist critique of art history”, 343.

Feministiske spørsmål knyttet til seksuell legning glimrer imidlertid med sitt fravær i Gouma-Petersens/Mathews tekst. De nevner to tilfeller publisert i feministiske tidsskrift dedikert til lesbisk kunst. Den ene artikkelen er Ruth Iskin og Arlene Ravens' "Through the peephole: Lesbian sensibility in art" publisert i *Chrysalis: A magazine of women's culture* i 1977, den andre det feministiske tidsskriftet *Heresis* temanummer "Lesbian art and artists" i 1977. Som eksempel på at lesbiske kvinner i 1970-årene faktisk hadde sin egen feministiske agenda trekker Meyer frem installasjonsprosjekt utformet av lesbiske kunstnere i regi av *Womanhouse*. Ifølge mine observasjoner unngår Gouma-Petersen/Mathews denne siden ved den første generasjonen feminister i sin gjennomgang av *Womanhouse* prosjektet.

Som Meyer indikerer i sin tekst har spørsmål relatert til seksuell legning blitt ignorert av kritikere og teoretikere til fordel for aspekt som belyser felles politiske mål. Meyer påpeker imidlertid at omfanget av feministisk kunst som problematiserer "femininitet", ikke bare i lys av seksuell legning men også andre identitetsaspekter, har økt i løpet av 1980- og 90-årene.

Forstått som en aktør som åpner for spørsmål om identitet på tvers av etablerte begrep om feminismens subjekt, men uten å undergrave feminismens overordnede mål om å synliggjøre og undergrave makthierarkier som et middel til likestilling mellom individer, vil jeg som en avslutning posisjonere Jones som en "parafeministisk" aktør.

"Parafeminisme"

"Parafeminisme" er et begrep relatert til feministisk kritikk som Jones har lansert, men først flere år senere enn teksten som er gjenstand for denne oppgavens problemstilling:

Parafeminism, as I see it, is non-prescriptive, open to a multiplicity of cultural expressions and behaviors, and focused on excavating power differentials. It makes use of (or even invents) new forms of power *tied to* the historical and present forms of feminine (not by any means necessarily "female") subjectivities, while not assuming that power only exists in certain obvious forms. It is inclusive of all cultural work investigating sexuality and/or gender as aspects of identity formation inextricably related to other aspects such as ethnicity, and yet specific in its insistence on messing up binary structures of sexual difference.¹⁸⁷

Begrepet er utviklet i relasjon til den schweiziske kunstneren Pipilotti Rists videoinstallasjoner i boken *Self/Image: Technology, representation and the contemporary subject* fra 2006. Utgangspunktet er en tese om kunstprosjektet som en iscenesettelse av

¹⁸⁷ Amelia Jones, *Self/image: Technology, representation and contemporary subject*, (New York: Routledge, 2006), 213.

kunstnerens utpenslede og intersubjektive selvbylde, utformet på bakgrunn av prinsippet om det performative subjekt som også ligger til grunn for boken *Body art: Performing the subject* og teksten som er gjenstand for denne oppgavens problemstilling.

Jones refererer i denne sammenhengen blant annet til Rists videoinstallasjon *Open my glade (Flatten)* (2000) (fig. 30). Videoen ble første gang vist på Times Square i New York, på en panoramaskjerm på fasaden til NBC Astrovisions bygning våren 2000.¹⁸⁸ 16 videosekvenser på et minutt ble vist en gang hver time, hver formiddag i løpet av prosjektets varighet, akkompagnert av storbyens larm, lyder og spektakulære omgivelser som med jevne intervaller blir avbrutt av NBCs TV-sendninger. Videosekvensene viser Rist som gnir og klemmer ansiktet hardt mot en glassrute med det som følge at vi ser hennes ansikt i en konstant forvandlingsprosess hvor det forvrenges til ugjenkjennelighet og morbide former. Ifølge Jones konkretiserer Rist betydningen av *parafeminisme* i dette arbeide ved å gjøre seg til gjenstand for andres blikk på samme gang som hun ser ut. Det vil si å gjøre seg tilgjengelig og åpen for andres erfaringer uten å gi slipp på sin egen integritet som subjekt:

Rist's work exemplifies a profound shift in feminist thinking and artmaking — one I am characterizing as parafeminist. As is literalized in works such as *Open my glade* (2000), where her eye peers through but is also substantiated by the screen, Rist's "eye" is also "apparatus" and "image".¹⁸⁹

Forstått som et uttrykk for øyets funksjon så vel som øyets visualitet fremstilles øyet og blikket i Rists video som en metafor for både det seende og sette subjekt. Dette svarer til Jones' idé om kunstobjektet som gjenstand for intersubjektiv utveksling via resepsjon og kunstproduksjon. I forhold til hvordan Rists arbeide representerer Jones' idé om parafeminisme handler intersubjektivitet i denne sammenheng om hvordan Rists arbeide påvirker betrakteren på en måte slik at betrakteren tvinges tenke over sin egen kroppslighet. På det viset hevder Jones at Rists video kontinuerlig åpner for nye måter å tenke om identitet:

[...]Rists enacts the making subject as one saturated in and through the images and sounds of her installations, which in turn plunge the viewer into the bodies they represent. Rist's sound and image installations are also bodies and spaces, representations in relation to which the viewer is immersed rather than positioned as disembodied gaze. These installations thus articulate a new way of thinking about how meanings and values (including subjective identities) emerge from this confluence of bodies, spaces, and images in a processual and radically anti-instrumentalized way.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Videoinstallasjonen ble vist i tidsrommet 6 april – 20 mai 2000.

¹⁸⁹ Jones, *Self/image*, 212.

¹⁹⁰ Jones, *Self/image*, 211.

Og det er nettopp dette som skjer når vi leser Jones' teks. Fortløpende blir vi som lesere stilt ovenfor ulike eksempler på feminin (kroppsliggjort) subjektivitet, både via hennes handlinger som feministisk kunsthistoriker og via hennes kilder og referanser — men uten å presenteres for en kollektiv idé om identitet som definerer hva feminismens subjekt er. I samsvar med Rist legger Jones til rette for en kontinuerlig utveksling av spørsmål relatert til identitet slik at oppkomsten av nye makthierarkier og ekskluderende begrep om identitet unngås. Det betyr ikke at identitet ikke er mulig slik Jones ser det, men snarere som partikularisert enn et svar på universelle kategorier. Det para-feministiske forskningssubjekt er med dette snarere å forstå *som den identitetsorienterte problemstillingen*, snarere enn om bestemte subjekt eller objekt.

Som en representant for et para-feministisk perspektiv iscenesetter Jones' metode i samsvar med Rists arbeider en indirekte kritikk av en så kalt "post-feministisk" agenda i 1990 årene hvor spørsmål om identitet undergraves.¹⁹¹ Termen post-feminisme indikerer i seg selv slik Jones ser det at feminismen er fortrent og overflødig.¹⁹² Fenomenet er ifølge Jones basert på heteroseksuelle, vestlige og i hovedsak hvite middelklassens kvinners erfaringer av å ikke behøve konfronteres med identitetsrelaterte spørsmål.¹⁹³ På bakgrunn av disse erfaringer oppstår en idé om at feminismens problem er overkommet. Jones' lansering av "para-feminisme" kan ses som et mottrekk mot den formen for holdninger.

Gjennom at denne oppgaven viser at Jones' metode er en strategi som åpner for identitetsorienterte problemstillinger generelt, og derfor forholder seg åpen for spørsmål om identitet, mener jeg at Ann Dalys innvendning til Jones' performative strategi er motbevist. I innledningen siterte jeg Daly, hvor hun i en bokomtale kritiserer Jones metode som et eksempel på hvordan feminismens intensjon om å undergrave makthierarkier opprettholdes. Jeg mener at Dalys kritikk bunner i moderat kjennskap til poststrukturalistisk teori som praksis.

Med tanke på at Jones tilsynelatende har en intensjon om å bryte ned makthierarkier er det et paradoks at hun har valgt et språk og en måte å skrive på som

¹⁹¹ Jones, *Self/image*, 209.

¹⁹² Jones, *Self/image*, 209.

¹⁹³ Som kvinnelig kunstner blir Rists arbeide ofte diskutert i forhold til feministiske termer orientert om spesielt *kvinners* identitet, enda hun som Jones sier har forsøkt å verne seg mot nettopp dette i kraft av en post-feministisk retorikk. Jones, *Self/image*, 210.

ekskluderer mange lesere. Teksten forutsetter en avansert leser som kan sin poststrukturalisme. For å gripe omfanget og rekkevidden av de feministiske implikasjonene i Jones' tekst må leseren ikke bare tyde språkets struktur, men også avkodifisere den komplekse sammenhengen mellom teori og praksis.

På en annen side vil jeg være enig med Jennie Klein, som i motsetning til Daly såg på Jones' metode som et viktig bidrag til en *ny* forståelse av feministisk kunsthistorie.¹⁹⁴ Men som jeg har vist skjer det uten at hun kontant forkaster metodologiske og teoretiske prinsipper utviklet blant den første og den andre generasjonen feminister. Snarer kan Jones' metode ses som en videreutvikling av disse prinsipper på en måte som får konsekvenser for begrep om femininitet som gjenstand for eller som middel til feministisk kritikk. På det viset ansvarliggjør hun både kunsthistorikeren, -teoretikeren så vel som kunstnerens handlinger, valg og engasjement som midler til å undergrave, opprettholde eller videreutvikle patriarkalske maktstrukturer — på lik linje med andre samfunns aktører.

¹⁹⁴ Jeg har i oppgavens innledning sitert Jennie Klein i sammenheng med at jeg presenterer oppgavens problemstilling.

Liste over illustrasjoner med kildehenvisninger

- Figur 1. Gary Hill, installasjon, *In as much as it is always already taking place*, 1990, URL= <http://www.flickr.com/photos/madabandon/4672963/>, (oppsøkt 12. mars 2009).
- Figur 2. James Luna, installasjon, *Dream hat ritual*, 1996, URL = <http://www.jamesluna.com/> (oppsøkt 12. mars 2009).
- Figur 3. Maureen Connor, installasjon, *Limited vision fra Senses*, 1991, Amelia Jones, *Body art: Performing the subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 208.
- Figur 4. Laurie Anderson, CD-rom cover til *Puppet Motel*, 1995, URL= http://www.justadventure.com/thejave/html/Games/GamesP/PuppetMotel/JAVE_PuppetMotel.shtml (oppsøkt 12. mars 2009).
- Figur 5. Lyle Ashton Harris, fondfotografi, *Constructs #12*, 1988, Amelia Jones, *Body art: Performing the subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 216.
- Figur 6. Lyle Ashton Harris, polaroidfotografi, *Brotherhood, crossroads II*, 1994, Amelia Jones, *Body art: Performing the subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 220.
- Figur 7. Laura Aguilar, svart/hvitt fotografi, *Three eagles flying*, 1990, Amelia Jones, *Body art: Performing the subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 221.
- Figur 8. Orlan, fotografier fra den 7. operasjonen, *Omnipresence*, 1993, URL= <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.jpeg> (oppsøkt 30. mars 2009).
- Figur 9. Bob Flanagan, fotografi fra performansen *You always hurt the one you love*, 1991, Amelia Jones, *Body art: Performing the subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 232.
- Figur 10. Hannah Wilke, fotografi og tyggummiobjekt, en del av *S. O. S. — Starification object series*, 1974-82, URL= http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=102432 (oppsøkt 27. april 2009).
- Figur 11. Judy Chicago, akrylmaleri på pleksiglass, *Pasadena lifesavers, Yellow no.4*, 1969-70, URL= http://www.judychicago.com/images/gallery/gallery86_img182.jpg (oppsøkt 30. mars 2009).
- Figur 12. Georgia O'Keefe, oljemaleri på lerret, *Grey line with black, blue and yellow*, 1923, URL= <http://www.flickr.com/photos/nostri-imago/3387013323/> (oppsøkt 28. april, 2009).

- Figur 13. Ana Mendieta, fotografi fra performancen *Rape/Murder*, 1973, URL=
<http://www.kw-berlin.de/english/archiv/anamendieta.htm> (oppsøkt 31. mars 2009).
- Figur 14. Lynda Benglis, skulptur, *For Carl Andre*, 1970, URL=
http://www.learn.columbia.edu/fa/htm/fa_ck_benglis_1.htm (oppsøkt 29. mars 2009).
- Figur 15. Louise Bourgeois, skulptur, *Cumul I*, 1968, URL=
http://www.brooklynrail.org/article_image/image/4351 (oppsøkt 29. mars 2009).
- Figur 16. Louise Bourgeois, skulptur, *Clutching*, 1962, URL=
http://www.tate.org.uk/moderen/exhibitions/louisebourgeois/images/work/071_th.jpg (oppsøkt 29. mars 2009).
- Figur 17. Louise Bourgeois, skulptur, *The destruction of the father*, 1974, URL=
http://www.artinfo.com/news/enlarged_image/25627/56092/ (oppsøkt 31. mars 2009).
- Figur 18. Harmony Hammond, skulptur, *Hunkertime*, 1979–1980, URL=
<http://www.harmonyhammond.com/> (oppsøkt 29. mars 2009).
- Figur 19. Eva Hesse, vegginstallasjon, *Metronomic Irregularity II*, 1966, URL=
http://www.evahesse.com/work_detail.php?media_id=2037&sequence_id=2199&sequence_position=8&kat=2 (oppsøkt 29. april 2009).
- Figur 20. Meret Oppenheim, *Object*, 1936, URL=
<http://www.surrealists.co.uk/oppenheim.php> (oppsøkt 29. april 2009).
- Figur 21. Yayoi Kusama, fotografi av Hal Reiff, *Sex obsession food obsession macaroni infinity nets & Kusama*, 1962, Amelia Jones, *Body art: Performing the subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 6.
- Figur 22. Judy Chicago, installasjon, *Dinner party*, 1974-79, URL=
http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/634/The_Dinner_Party_by_Judy_Chicago/set/search?referring-q=dinner+party (oppsøkt 29. april 2009).
- Figur 23. Mary Kelly, barnetøy med diagram, utvalg fra *Post-partum document*, 1973-79, URL= <http://www.postmastersart.com/index.html> (oppsøkt 30. mars 2009).
- Figur 24. Mary Kelly, dagboksnotater og diagram, utvalg fra *Post-partum document*, 1973-79, URL= <http://www.postmastersart.com/index.html> (oppsøkt 30. mars 2009).
- Figur 25. Mary Kelly, dagboksnotater og barnekludder, utvalg fra *Post-partum document*, 1973-79, URL= <http://www.postmastersart.com/index.html> (oppsøkt 30. mars 2009).

Figur 26. Barbara Krüger, tekst- og bildekollasj, *Untitled (You thrive on mistaken identity)*, 1981, i Barbara Krüger og Kate Linker, *Love for sale: The words and pictures of Barbara Krüger*, red. av Charles Miers, (New York: Harry N. Abrams, Inc.), 32.

Figur 27. Barbara Krüger, tekst- og bildekollasj, *Untitled (I am your reservoir of poses)*, 1983, i Barbara Krüger og Kate Linker, *Love for sale: The words and pictures of Barbara Krüger*, red. av Charles Miers, (New York: Harry N. Abrams, Inc.), 35.

Figur 28. Barbara Krüger, tekst- og bildekollasj, *Untitled (We are your circumstantial evidence)*, 1983, i Barbara Krüger og Kate Linker, *Love for sale: The words and pictures of Barbara Krüger*, red. av Charles Miers, (New York: Harry N. Abrams, Inc.), 33.

Figur 29. Ray Barrey, fotografi, *Master/pieces*, 1981, URL=
<http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Images.Difference-On-Representation-and-Sexuality.95.3121.html> (oppsøkt 30. mars 2009).

Figur 30. Pipilotti Rist, stillbilde fra videoinstallasjonen *Open my glade (Flatten)*, 2000, URL= <http://www.digicult.it/en/2008/pipilottirist.asp> (oppsøkt 7. mai 2009).

Litteraturliste

- Atkin, Robert: *Artspeak: A guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to present*. New York: Abbeville Press, 1997.
- Austin, John Langshaw: *How to do things with words*. 2. Utg. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1962.
- Barthes, Roland: "The death of the author"(1968). *Participation: Documents of contemporary art*. Redigert av Claire Bishop. London: Whitechapel, 2006.
- Berger, John: *Ways of seeing*. London: British Broadcasting and Penguin Book, 1972.
- Bonilla-Silva, Eduardo: *White supremacy and racism in the post-civil rights era*. London: Lynne Rienner Publishers, 2001.
- Cabana, Kaira M: "Pain of Cuba, body I am". *Women's art journal* 20, nr. 1, (1999). 12-17.
- Chicago, Judy; Miriam Schapiro: "Female imagery" (1978). *The feminism and visual cultural reader*, 40-43. Redigert av Amelia Jones. Oxon; New York: Routledge, 2003.
- Clegg, Stewart R: *Frameworks of power*. London: Sage Publications, 1989.
- Crimp, Douglas: "Pictures" (1977). *Art after modernism: Rethinking representation*, 175-88. Redigert av Brian Wallis; Marcia Tucker. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.
- D'Alleva, Anne: *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing, 2005.
- Daly, Ann: Bokomtale uten tittel i *The drama review* 44, nr. 2, (Sommeren, 2000). 153-55.
- Deepwell, Katy: "Feminist models: Now and in the future". *It's time for action (There's no option): About feminism*. Redigert av Heike Munder. 190-208. Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst Zurich & JRP/Ringier, 2007.
- Eagleton, Terry: *Literary theory: An introduction*. 2. utg. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.
- Ecker, Gisela: "Introduction". *Feminist aesthetics*. Redigert av Gisela Ecker. Engelsk oversettelse av Harriet Anderson. 15-22. London: The Women's Press, 1985.
- Fanon, Franz: "On national culture"(1959). *Art in theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. 2. utg. 710-15. Malden: Blackwell Publishers, 2003.

- Federico, Jean Taylor: "American quilts 1770-1880." *The artist and the Quilt*. Redigert av Charlotte Robinson. 16-25. Kent: Columbus Books, 1983.
- Fried, Michael: "Art and objecthood"(1967). *Art in theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. 2. utg. 835-46. Malden: Blackwell Publishers, 2003.
- Galenson, David W: *Artistic capital*. New York: Taylor & Francis, 2006.
- Glueck, Grace: "Art: 'Representation and sexuality'. Mixed media show at New Museum". *New York times*, (4, Januar, 1985). URL=
<http://www.nytimes.com/1985/01/04/arts/art-representation-and-sexuality-mixed-media-show-at-new-museum.html?&pagewanted=all#> (oppsøkt 5. mars 2009).
- Goldberg, Rose Lee: *Performance art from futurism to present*. 3. utg. London: Thames and Hudson, 2001.
- Gouma-Peterson, Thalia; Patricia Mathews: "The feminist critique of art history". *The art bulletin*. (Sep. 1987). 326-357.
- Greenberg, Clement: "Modernist painting" (1960). *Art in theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*. 773-779. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. 2. utg. Malden: Blackwell Publishers, 2003.
- Gutting, Gary: "Michel Foucault". *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Redigert av Edward N. Zalta. Utg. Vinter 2008. URL =
<http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/foucault/> (oppsøkt 7. mai 2009).
- Halsaa, Beatrice: "Kap. 7: Variasjoner over tema: Feminisme som teori". *Hun og han: Kjønn i forskning og politikk*. 141-194. Redigert av Harriet Holter. Oslo: Pax Forlag, 1996.
- Hammond, Harmony: "A sense of touch". *Wrappings: Essays on feminism, art, and the martial arts*. 77-85. New York: Mussmann Bruce Publishers, 1984.
- Hanisch, Carol: "The personal is political" (Opprinnelig publisert i, *Notes from the second year: Women's liberation in 1970*, i 1969). URL=
<http://scholar.alexanderstreet.com/pages/pageinfo.action?pageId=2259> (oppsøkt 1. april 2009).
- Haraway, Donna: "A cyborg manifesto, science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century" (1985). *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*. 149-181. New York: Routledge, 1991.
- Johnson, Deborah: "The secularization of the sacred Judy Chicago's *Dinner party* and feminist spirituality (1975-79)". *Women making art: Women in the visual, literary, and performing arts since 1960*. Redigert av Deborah Johnson og Wendy Oliver. 87-116. New York: Peter Lang, 2001.

- Jones, Amelia: *Body art: Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Amelia: "Body". *Critical terms for history*. 251-266. Redigert av Robert S. Nelson. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Jones, Amelia: "Meaning, identity, embodiment: The uses of Merleau-Ponty's phenomenology in art history". *Art and thought*. Redigert av Dana Arnold og Margaret Iversen. 71-90. Malden: Blackwell Publisher 2003.
- Jones, Amelia: *Self/image: Technology, representation and contemporary subject*. New York: Routledge, 2006.
- Klein, Jennie: "Keeping up with the Jones's". *Paj: A journal of performance and art* 21, nr. 2, (Mai, 1999). 116-21.
- Krauss, Rosalind: "Rutenett"(1979). *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. 7-34. Oversatt til norsk ved Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag, 2002.
- Letherby, Gayle: *Feminist research in theory and practice*. Philadelphia: Open University Press, 2003.
- Lindberg, Anna Lena: "Innledning". *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. 9-52. Redigert av Anna Lena Lindberg. Stockholm: Nordstedts Epan, 2000.
- Linker, Kate: "Difference: On representation and sexuality". Innledning til utstillingskatalog. Renaissance Society, 3. Mars – 21. April 1985, Chicago University, Illinois. URL = <http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Essay.Difference-On-Representation-and-Sexuality.95.html> (oppsøkt 8. februar 2009).
- Lippard, Lucy: "Changing since Changing". *From the center: Feminists essays on women's art*. 1-11. New York: E. P. Dutton, 1976.
- Lippard, Lucy: "Eccentric abstraction" (1966). *Art and feminism*. 197-98. Redigert av Helena Reckitt. London: Phaidon Press, 2001.
- Lippard, Lucy: "Up, down, and across: A new frame for new quilts". *The artist and the quilt*. 32-43. Redigert av Charlotte Robinson. London: Quartro Marketing Ltd, 1983.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi* (1945). Oversatt til dansk ved Bjørn Nake. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.
- Meyer, Laura: "Power and Pleasure: Feminist art practise and theory in the United States and Britain". *A companion to contemporary art since 1945*. 317-342. Redigert av Amelia Jones. Malden: Blackwell Publishing, 2006

- Morris, Robert: "Anteckningar om skulpturen, del 1 och 2" (Opprinnelig publisert i *Art forum* i tre deler i løpet av 1966 og 1967 under tittelen "Notes on sculpture"). *Från 60-tal till cyberspace*. Skriftserien Kairos nr. 3. Kungliga Konsthögskolan. 19-35. Oversettelse til svensk av Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Raster Förlag, 1997.
- Mortensen, Ellen: "Fra kjønnsidentitet til nomadisk subjekt". *Normalitet og identitetsmakt i Norge*. 169-86. Redigert av Siri Meyer og Thorvald Sirnes. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1999.
- Mulvey, Laura: "Visual pleasure and narrative cinema" (1973). *The feminism and visual cultural reader*. 44-53. Redigert av Jones, Amelia. New York: Routledge, 2003.
- Nochlin, Linda: "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer" (1971). Svensk översättning ved Sven-Erik Torhell. *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. 23-52. Redigert av Anna Lena Lindberg. Stockholm: Nordstedts Epan, 2000.
- Nussbaum, Martha: "The professor of parody". *The new republic* ("TheNewRepublic.com"). 22, February, (1999). URL=<http://www.akad.se/Nussbaum.pdf> (oppsøkt 28. mai 2009).
- Parker, Rozsika; Griselda Pollock: *Old mistresses: Women art and ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Phelan, Peggy: "Survey". *Art and feminism*. Redigert av Helena Reckitt. 208-209. London: Phaidon Press, 2001.
- Pilcher, Jane og Imelda Whelehan: *50 Key concepts in gender studies*. London: Sage Publications Ltd, 2004.
- Pollock, Griselda: "Screening the seventies: Sexuality and representation in feminist practice — a Brechtian perspective". *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. 212-68. London: Rotledge, 1988.
- Pollock, Griselda: "What's wrong with images of women?" (1977). *Looking on: Images of femininity in the visual arts and media*. Redigert av Rosemary Betterton. 40-48. London: Pandora Press, 1987.
- "Questions of feminism: 25 responses". *October 71*, (Vinter, 1995). 5-47.
- Reckitt, Helena: "Introduksjon". *Art and feminism*. Redigert av Helena Reckitt. 10-13. London: Phaidon Press, 2001.
- Reckitt, Helena: "Bildetekster." *Art and feminism*. Redigert av Helena Reckitt. 50-192. London: Phaidon Press, 2001.
- Redstockings: "Redstockings manifesto" (1968). *Public women, public words: A documentary history of American feminism*. Redigert av Dawn Keetley og John Pettegrew. 20-21. Lanham: Rowman and Littlefield, 2005.

- Rogoff, Irit: "Hva er en teoretiker" (2004). Oversatt til norsk ved Nina Denney Ness. *Kunst og kultur* 88. Universitetsforlaget, nr. 2, (2005). 103-8.
- Rose, Jacqueline: "Sexuality in the field of vision" (1984). *Feminism-art-theory: An anthology 1968-2000*. 2 utg. 474-80. Redigert av Hillary Robinson. Malden: Blackwell Publishers, 2001.
- Sayre, Henry M: *The object of performance: The american avant-garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Schapiro, Miriam: "The education of women as artists: Project Womanhouse" (1973). *Art and feminism*. 208-209. Redigert av Helena Reckitt. London: Phaidon Press, 2001.
- Scott, Joan W: "Deconstructing equality-versus-difference: Or, the uses of poststructuralist theory for feminism". *Feminist social thought*. 757-771. Redigert av Diana Tietjens Meyers. New York: Routledge, 1997.
- Smith, David Woodruff: "Phenomenology". *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Utg. høst 2008. Redigert av Edward N. Zalta. URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/phenomenology/> (oppsøkt 12. januar 2009).
- Sobchack, Vivian: "Beating the meat/Surviving the text, or how to get out of this century alive". *The visible woman: Imaging technologies, gender, and science*. 310-320. Redigert av Paula A. Treichler, Lisa Cartwright og Constance Penley. New York: New York University Press, 1998.
- Tanums store rettskrivningsordbok*. Redigert av Boye Wangensteen. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1996.
- Tickner, Lisa: "Sexuality and/in representation: Five British artists" (1984). *Feminism-art-theory: An anthology 1968-2000*. 2 utg. 459-474. Redigert av Hillary Robinson. Malden: Blackwell Publishers, 2001.
- Tucker, Marcia: "Forord". I utstillingskatalogen *Difference: On representation and sexuality*. New York: The Museum of Contemporary Art (8. desember – 10. februar, 1985); Illinois: The Renaissance Society at the University of Chicago (3. mars – 7. april 1984) og London: Institute of Contemporary Arts (19. juli – 1. september 1985). New York: The New Museum of Contemporary art, 1984.
- Weedon, Chris: *Feminist practice and poststructuralist theory*. 2 utg. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- Wikipedia contributors: "Quilt". *Wikipedia, the free encyclopedia*, URL = <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Quilt&oldid=284466191> (oppsøkt 18. april 2009).

Wikipedia contributors: "Electra complex". *Wikipedia, the free encyclopedia*, URL=http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Electra_complex&oldid=282550233 (oppsøkt 12. april 2009).

Wolff, Janet: "The artist, the critic and the academic: Feminism's problematic relationship with 'theory'". *New feminist art Criticism*. 14-19. Redigert av Katy Deepwell. Manchester: Manchester University Press, 1995.

Sammendrag

Oppgaven er orientert om å undersøke den amerikanske kunsthistorikeren Amelia Jones' metode med fokus på feministiske implikasjoner. Utgangspunktet er det siste kapitlet i hennes bok *Body art: Performing the subject* fra 1998 — "Dispersed subjects and the demise of the 'individual': 1990s bodies in/as art." I denne teksten undersøker Jones kroppsorientert kunst i 1990 årene opp mot en samtidig kontekst hvor subjektet på ulike måter iscenesettes og formuleres som oppløst og partikulært. Mitt prosjekt handler dels om å analysere Jones' strategiske handlinger og engasjement i denne prosessen opp mot hennes teoretiske referanser. Videre i oppgaven diskuterer jeg disse metodologiske aspektene i forhold til to dominerende begrep om feministisk praksis innenfor kunstfeltet. Med utgangspunkt i et tverrfaglig perspektiv betyr det at jeg kartlegger Jones' metode i forhold til ulike disipliner innenfor kunstfeltet som; kunstteori, -praksis, -historisk praksis, -kuratering og -kritikk.

Min erfaring er at utviklingen av feministiske strategier innenfor kunstfeltet ofte blir sortert som to polariserende retninger. På den ene siden som en "første generasjon" feministisk kritikk av kunsthistorien og som viser til aktører som var aktive fra slutten av 1960 årene. Dette fremstilles da som en vending som er opptatt av kropp og identitet ut fra spesielt kvinners erfaringer. På den andre siden avløses denne bevegelse fra slutten av 1970-årene av en såkalt "andre generasjon" feministisk kritikk. Disse aktørene baserer seg på tverrfaglige og postmoderne teorier hvor "kvinnen" og "kvinnelighet" som feminismens fremste subjekt kritiseres og oppløses.

Jeg viser hvordan Jones' metodikk i likhet med den første generasjonen feministar tar utgangspunkt i kropp og begrep om femininitet som middel til å undergrave patriarkalske makthierarkier innenfor tradisjonelle kunsts system, og hvordan hun i samsvar med den andre generasjonen feministar underbygger og legitimerer sitt feministiske ståsted med referanse til tverrfaglig teori. På bakgrunn av dette konkluderer jeg i oppgavens avsluttende kapittel at Jones til forskjell fra disse forgjengerne ikke bare problematiserer kvinners identitet i lys av forskjellige identitetsaspekt, men at hun åpner for en videre forståelse av feminismens subjekt, uavhengig av biologiske — men ikke kroppslige tegn på kjønn. Forstått som en

strategi som er innstilt for å synliggjøre identitet på subjektets historisk betingede, kulturelle og sosiale premisser snarere enn overordnede identitetskategorier, kobler jeg avslutningsvis Jones' strategi til hennes begrep om "parafeminisme".

Parafeminisme er et begrep som Jones har utviklet flere år senere i relasjon til Pipilotti Rists videoinstallasjoner i boken *Self/image: Technology, representation and the contemporary subject* fra 2006. Konklusjonen er at Jones, i utveksling med andre, produserer partikulære begrep om subjekter/objekter som problematiserer patriarkalske maktstrukturer, snarere enn å formulere normative og endelige svar på spørsmål om feminismens subjekt.